شاعری اور تخیّل

مصنفہ

محمّد ہادی حسین

مجلس ترقّیِ ادب

۲- کلب روڈ، لاہور

جملہ حقوق محفوظ

طبع اول : فروری ۱۹۶۶ء

تعداد : ۱۱۰۰

ناشر : سید امتیاز علی تاج ، ستارۂ امتیاز
ناظم مجلس ترقیِ ادب لاہور

مطبع : ریڈنگ پرنٹنگ پریس لاہور

مہتمم : شیخ نصیرالدین

فہرست ابواب

پہلا باب : شاعری کا کارنامہ ۱

دوسرا باب : شاعری کا سر چشمہ ۱۷

تیسرا باب : تخیل کی ماہیت ۴۱

چوتھا باب : شاعرانہ تخیل اور حقیقت ۶۰

پانچواں باب : شاعرانہ تخیل اور جذبات ۷۹

چھٹا باب : شاعرانہ تخیل ، علم اکتسابی اور تفکر ... ۹۱

ساتواں باب : شاعرانہ تخیل اور اخلاق ۱۰۵

آٹھواں باب : تخیل اور بصیرت ۱۲۳

نواں باب : تخیل ، الہام اور تکنیک ۱۳۱

دسواں باب : شاعرانہ تخیل اور زبان ۱۳۹

گیارھواں باب : شاعرانہ تخیل اور مجاز ۱۷۳

اشاریہ ۱۹۱

تعارف

سماج جب سے دائرۂ تہذیب میں آیا ہے انسان نے اپنے گرد و پیش کو ایک پر تحیّر اور پر فکر نظر سے دیکھنا شروع کیا ہے۔ اس کے دل میں طرح طرح کے سوالات پیدا ہوئے ہیں۔ زندگی کیا ہے ؟ انسان اس دنیا میں کیوں آیا ہے ؟ کیا کائنات کسی قابل فہم نظام کی تابع ہے یا اس کی حقیقت ایک خواب پریشان سے زیادہ نہیں ؟ ان سوالات کے جواب ڈھونڈھنے میں مذہب ، فلسفے اور سائنس کی عظیم عمارتیں قائم کی گئی ہیں اور اسی سلسلے میں انسان نے اپنے عمل ، اپنے جذبات اور اپنے فکر کا بھی جائزہ لیا ہے۔ یہ ایک مستقل کوشش ہے جو ازل سے جاری ہے اور شاید ابد تک قائم رہے گی۔

ان بنیادی سوالات میں سے ایک سوال یہ بھی ہے کہ شاعری ، موسیقی ، مصوری ، فن تعمیر وغیرہ کا زندگی سے کیا تعلق ہے ؟ شعر کیا ہے ؟ ہم شعر کیوں کہتے ہیں اور اس سے حظ کیوں حاصل کرتے ہیں ؟ کیا شاعری انسانی زندگی کے لیے ایک فائدہ مند چیز ہے یا نقصان دہ ؟ شاید شاعری کی مختلف قسمیں ہیں جن میں سے بعض سود مند اور قابل قدر ہیں اور بعض ایسی ہیں جن سے اجتناب ہی بہتر ہے۔ اسی سلسلے میں شعر کی جامع اور تسلی بخش تعریف کی متعدد کوششیں کی گئی ہیں لیکن انھیں صرف ضمنی کامیابی ہی حاصل ہوئی ہے۔ یہ اس لیے کہ جس عمل یا احساس کا تعلق انسانی جذبات سے ہو اس کی منطق یا سائنس کے اعتبار سے جامع تعریف ممکن نہیں۔ اہل ذوق شاعری کو خوب جانتے ہیں لیکن یہ بیان نہیں کر سکتے کہ وہ کیا ہے۔ وہ کھوٹے کھرے میں آسانی سے تمیز کر سکتے ہیں اور یہ کہہ سکتے ہیں کہ

کون سی تخلیق شعر ہے اور کون سی نہیں ، لیکن یہ نہیں بتا سکتے کہ وہ کن منطقی اصولوں پر یہ رائے قائم کرتے ہیں ۔

کیا اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ شاعری پر غور و فکر کرنا ایک سعی لا حاصل ہے ؟ ظاہر ہے کہ یہ درست نہیں ۔ خود فلسفہ زندگی کے اہم ترین سوالات کا کوئی ایسا جواب پیش نہیں کر سکا جو سب اہل فکر کے لیے قابل قبول ہو ۔ تاہم اہل فکر ایک مستقل کوشش میں مصروف رہتے ہیں کہ ان سوالوں کے جواب تلاش کریں ۔ یہ کوشش بذات خود ذہن کو جلا بخشتی ہے کیوں کہ حرکت اور کوشش زندگی کے لازمی جزو ہیں اور جمود و سکوت موت کے مترادف ہیں ۔

ایک مثال سے شاید یہ واضح ہو جائے کہ اس قسم کی کوششیں بالواسطہ بہت سود مند ثابت ہوتی ہیں ۔ فلسفۂ تاریخ پر جن مفکرین نے اپنے نظریے پیش کیے ہیں ان میں سے چار خاص طور پر قابل ذکر ہیں : ابن خلدون ، ویکو ، اشپنگلر اور ٹائن بی ۔ ابن خلدون نے اپنے مقدمے میں نظریۂ عصبیت پیش کیا جس میں سلطنتوں کے عروج و زوال کے وجوہ بیان کیے ۔ ویکو نے متدائر نظریۂ تاریخ پیش کیا ، یعنی کس طرح انسانی سماج میں مطلق العنانی پہلے چند سری حکومت میں اور پھر جمہوریت میں تبدیل ہو جاتی ہے ۔ جمہوریت کا زوال تراج کی صورت اختیار کرتا ہے اور اس کے بعد پھر مطلق العنانی واپس آ جاتی ہے ۔

اشپنگلر کا قول تھا کہ انسانی تہذیب ایک زندہ نظام ہے جو ہر جان دار کی طرح نشو و نما پا کر جوان ہوتی ہے اور پھر بوڑھی ہو کر مر جاتی ہے ۔ ٹائن بی کا نظریہ بھی ایک حد تک اشپنگلر سے ملتا ہے ، اگرچہ اس کا قول ہے کہ کسی ایک تہذیب کی موت لازمی نہیں ۔ یہ قانون قدرت نہیں اور تہذیب کو ایک جاندار نظام نہیں کہا جا سکتا ہے ۔ ان چاروں نظریوں میں سے کوئی ایسا نہیں جس پر نقادان نے مناسب اور واجب اعتراضات نہ کیے ہوں اور اسے کم از کم ایک حد تک

غلط نہ ثابت کیا ہو ۔ لیکن ابن خلدون کا مقدمہ آج بھی ایک قابل قدر چیز ہے ۔ نظریۂ عصبیت کی تفصیل کے علاوہ اس کتاب میں اتنی خوبیاں ہیں کہ اس کا پڑھنا ایک نہایت پر معنی تجربہ ہے جس سے نہ صرف ہمارے علم میں اضافہ ہوتا ہے بلکہ تہذیب کے عروج و زوال کے متعلق بہت سی ضمنی چیزیں بھی واضح ہو جاتی ہیں ۔ اور سب سے زیادہ یہ کہ ہماری آگاہی میں اضافہ ہونے کی وجہ سے ہمارے فکر میں وسعت اور عمق آ جاتا ہے ۔ اسی طرح ویکو ، اشپنگلر اور ٹائن بی کے ہاں ، باوجود اس کے کہ ان کے مرکزی نظریے قابل قبول نہ سمجھے جائیں ، بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو ہمارے فہم اور آگاہی میں اضافہ کرتی ہیں ۔ علاوہ ازیں ان کے مرکزی نظریات میں بھی ایک حد تک صداقت ضرور ہے ۔

یہی حال فنون لطیفہ کا ہے ۔ شاعری پر آج تک جو کچھ لکھا گیا ہے ، وہ کبھی حرف آخر کی شکل اختیار نہیں کرسکا لیکن اس سے ہماری آگاہی میں بہت حد تک اضافہ ہوا اور ہمارے ذوق میں وسعت اور گہرائی ضرور پیدا ہوئی ۔ ارسطو کی 'بوطیقا' ہمارے لیے کلی طور پر قابل قبول نہ بھی ہو ، اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ اس کا مطالعہ آج بھی سود مند ہے ۔ ہر بڑے نقاد کی تصنیفات کا یہی حال ہے ۔

سائنس کا تعلق انسانی فکر سے ہے اس لیے جب نئی دریافت کی وجہ سے یا مواد کی نئی تنظیم کی بنا پر ایک نیا نظریہ پیش کیا جاتا ہے تو پرانے نظریے متروک ہو جاتے ہیں ۔ پرانے سائنس دانوں کی تصنیفات تاریخی اعتبار سے دلچسپ ہوں تو ہوں ، سائنس کا علم حاصل کرنے کے لیے ان کا مطالعہ تضیع اوقات ہے ۔ تنقید کا یہ حال نہیں ، وہاں کسی نظریے کے متروک ہونے کا سوال پیدا نہیں ہوتا ۔ کسی بڑے نقاد کی تصانیف کتنی ہی پرانی کیوں نہ ہوں ، کم از کم ایک اضافی قدر و قیمت کی حامل ہمیشہ ہوتی ہیں ۔

'شاعری اور تخیل' ایک قابل قدر تصنیف ہے ۔ اس موضوع پر اردو

میں پچھلے پچیس تیس سال میں اس سے بہتر اگر کوئی کتاب شائع ہوئی ہے تو میری نظر سے نہیں گزری ۔ میں یہ اس لیے نہیں کہہ رہا کہ مصنف نے اس کتاب میں کوئی ایسا نظریہ پیش کیا ہے جو ہر اعتبار سے بالکل نیا ہے ، یا کوئی ایسی انوکھی بات کہی ہے جو پہلے سننے میں نہیں آئی بلکہ اس لیے کہ جس متانت ، گہرائی اور سوچ بچار سے اس موضوع پر مختلف آرا کو یکجا کرکے ان کو پرکھا گیا ہے اور جس سلاست سے ان کے اہم نکات کو عیاں کیا گیا ہے ، وہ بیشتر نقادوں کے بس کی بات نہیں ۔

پہلے باب ، شاعری کے کارنامے کے موضوع ، میں مصنف نے جس خوبی سے شاعری کی حقیقت پر روشنی ڈالی ہے وہ قابل داد ہے ۔ اس بات کا اقرار کرتے ہوئے کہ شاعری کی کوئی جامع اور مانع تعریف نہیں ہو سکتی ، شاعری کے مختلف پہلوؤں پر نہایت دقت نظر سے بحث کی ہے ۔ کلام کی موزونیت ، توازن ، الفاظ کی صوتی اہمیت اور سماعی لذت ، اور اسی نوع کی چیزوں کی اہمیت کو خوب واضح کیا ہے ۔ مثال کے طور پر الفاظ کی سماعی لذت کے متعلق یہ اقتباس قابل غور ہے :

''الفاظ کی سماعی لذت کے بغیر شاعری کا وجود ممکن نہیں ، تاہم وہ بہترین قسم کی شاعری کے لیے بذات خود کافی نہیں ہوتی ۔ شاعری کا اصلی کارنامہ یہ ہے کہ رائج الفاظ کے بے رنگ مطالب میں ان حسی تجربوں کا رنگ بھر دے جن سے وہ مطالب تجرید کے عمل کے ذریعے اخذ کیے گیے ہیں ، یعنی الفاظ کو اپنی اصلی اور ابتدائی شکل میں جلوہ گر کرے ۔ زبان کی نشو و نما کی تاریخ ایک مسلسل تجریدی عمل کی تاریخ ہے ۔ ہمارے الفاظ دیکھی ، سنی ، سونگھی ، چھوئی اور چکھی ہوئی چیزوں کے نام نہیں بلکہ ان کے تصورات کے ہیں ۔ ہم چیزوں کی 'شیئیت' کو غیر ضروری اور مخل کار سمجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں ۔ اشیا کا ایک ایسا ہنگامہ ہمارے چاروں طرف برپا ہے کہ ہمیں اپنے کاروبار زندگی کے انصرام کی خاطر ان کا انتخاب کرنا پڑتا ہے ۔ چنانچہ ہم اپنے

بہت سے حسی ادراکات کو ، بہت سی محسوس چیزوں کو اپنی شعوری زندگی سے خارج کر دیتے ہیں - جو چیزیں ہمارے شعور میں رہ جاتی ہیں ان میں بھی ہم افکار و خیالات کی شق لگا دیتے ہیں - یہ سب کچھ ہم اس لیے کرتے ہیں کہ اپنے ماحول کے طوفان بدتمیزی کو ربط و نظم ، سلیقہ و طریقہ ، قاعدہ اور قانون میں تبدیل کریں -"

مصنف آگے چل کر کہتے ہیں :

"فنون عالیہ کا کام یہ ہے کہ حسیات کے اس ہنگامے ، جذبات کی اس شوریدہ سری ، خیالات کی اس طوائف الملوکی ، ارادوں کی اس خانہ جنگی پر غلبہ پا کر ہماری زیرو زبر دنیا کی نئےسرے سے شیرازہ بندی کریں - فلسفہ ، سائنس اور عملی علوم مثلاً اخلاق اجتماعیات اور سیاسیات تو ان باغی و سرکش عناصر کو کچل دینے کی کوشش کرتے ہیں ، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ انسانی شخصیت کے تاریک گوشوں میں جا کر روپوش ہو جاتے ہیں اور وہاں سے اپنی خانہ برانداز کارروائیاں جاری رکھتے ہیں - فنون عالیہ کا طریقہ مختلف ہے ، وہ ان عناصر کو برقرار رکھ کر ، ان کی ہستی کا اعتراف کرکے ، ان کی اہمیت کو تسلیم کرکے ، ان کو ایک نئے نظام کی صورت میں جمع کرتے ہیں -"

شاعری کا فلسفے ، زندگی ، تصوف اور مذہب سے جو تعلق ہے اس کے متعلق بھی چند اقتباسات درج کرنا ضروری معلوم ہوتے ہیں :

"لیکن ایک بڑے شاعر اور دوسرے اہل علم و فضل کے درمیان یہ فرق ہوتا ہے کہ جہاں مؤخرالذکر اس دنیا کو کسی مخصوص علم یا شعبۂ علم کے نقطۂ نگاہ سے دیکھتے ہیں وہاں مقدم الذکر کا نقطۂ نگاہ آفاقی ہوتا ہے اور اس کا سب سے نمایاں وصف توازن ہوتا ہے ، یعنی وہ انسانی تجربے کی کلیت کا ایک متناسب جزو بھی ہوتا ہے ، اور اس کے اپنے اجزا بھی متناسب ہوتے ہیں... وہ معیار ، وہ نصب العین ، وہ منتہائے کمال جس کی روشنی میں وہ اپنے نظام کو فائق قرار دیتا ہے اس کا فلسفۂ زندگی ہوتا ہے - یہ فلسفۂ زندگی ظاہری تضادوں اور ہنگامی

مخالفتوں کے باوجود اتنا ہی مکمل ، متوازن اور مربوط ہوتا ہے جتنا کسی ماہر فلکیات کا نظام شمسی ۔

''اس فلسفۂ زندگی کے بغیر شاعری محض ایک فانوس خیال ہے جو حسی تاثرات کی تصویریں کاغذ کے پرزے پر دکھاتا ہے ۔ جذبات کو برانگیختہ کرنے کا ایک نسخہ ہے، الفاظ کی مہرہ بازی ہے، تفریح و تفنن کا ایک مشغلہ ہے یا ایک خواب آور دوا ہے ۔ یہ فلسفۂ زندگی موجود ہو تو شاعری نہ صرف ایک فن لطیف ہے بلکہ ایک زبدۂ علوم ، ایک خلاصۂ فنون ، ایک فرہنگ دانش ، ایک دبستان حکمت ہے بلکہ اپنے سب سے اعلیٰ مقامات میں ایک کتاب معرفت بھی ہے ۔

''جب شاعری عرفان کے موڑ پر پہنچتی ہے تو اس کی مڈبھیڑ تصوف اور مذہب سے ہوتی ہے ۔ تصوف جادۂ جستجو کا وہ راہ نورد ہے جس کی منزل مقصود جمال حق کا وصال ہے .... شاعری تصوف کے ساتھ ساتھ چل کر چند مرحلے طے کرتی ہے لیکن ایک مقام پر اس کو یہ احساس ہوتا ہے کہ :

اگر یک سرموے برتر پرم فروغ تجلی بسوزد پرم

چنانچہ وہ وہیں رک جاتی ہے کیونکہ تصوف کی منزل کی طرح اس کی منزل فنا نہیں .....۔''

آخر میں مذہب اور شاعری کے متعلق ایک اقتباس درج کیا جاتا ہے جو ذرا لمبا ہے لیکن جسے پورے کا پورا درج کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے :

''مذہب آسمان سے اترا ہوا ایک خضر راہ ہے جس کا کام یہ ہے کہ سفر زندگی کے طے کرنے والوں کو ان کی حقیقی منزل کا پتا دے ۔ انہیں راستے کے خطرات سے آگاہ کرے اور کنار راہ کی دل چسپیوں کو انہیں بھٹکانے نہ دے ۔ اس کام کے سر انجام کی خاطر وہ انسان کی آخری منزل کا ایک نقشہ پیش کرتا ہے جو اس کے موجودہ ماحول کا ایک مثالی نقشہ ہے اور جس میں اس کے تجربے ، اس کی مادی زندگی کے تجربوں

سے مماثل لیکن ان سے بہتر اور اس کی اندرونی آرزوؤں کے مطابق ہوں گے ۔ یہ آخری منزل انسان کی وہ جنت گم گشتہ ہے جس کا تصور کسی بھولے ہوئے حسین خواب کی طرح رہ رہ کر اس کے حافظے کے کسی گوشے میں ابھرنے کی کوشش کرتا ہے اور جس کو اس دنیا میں حاصل کرنے کی تمنا اسے بے تاب رکھتی ہے ۔ مذہب اسے ایک جنت موعود کی شکل میں تبدیل کر کے انسان کی موجودہ زندگی ، اس کی کش مکشوں ، اس کے غموں اور خوشیوں ، اس کی کامیابیوں اور مایوسیوں ، اس کی نیکیوں اور بدیوں کو ایسے مطلب و معنی سے مجلیٰ کرتا ہے جس کے بغیر یہ سارا ہنگامہ محض ایک وحشت ناک خواب ہوتا ۔ مذہب کا یہ کارنامہ ، کچھ اور ہو یا نہ ہو ، ایک ایسا کارنامہ ہے جو شاعری کا معراج ہے ۔ شاعری کا مقصد غائی اور اس کا بنیادی جواز یہ ہے کہ نوع انسانی کے تجربے کو کسی ایسے منظرۂ وسیع کا ایک حصہ بنا کر پیش کرے جو اس جابر ، متلون المزاج اور ناپائدار کائنات کا ایک نعم البدل ہو ؟ دوسرے الفاظ میں وہ وہ مثالی دنیا ہو جس کی تصویر انسان کی روح کی گہرائیوں میں بسی ہوئی ہے ۔ مذہب اس مثالی دنیا کا جو نقشہ پیش کرتا ہے وہ کلام الٰہی کی صورت میں کسی برگزیدہ انسان پر نازل ہوتا ہے ۔ لیکن عرش معلیٰ کی جس طرح لوح محفوظ پر کلام الٰہی ثبت ہے ، اس کی ایک چھوٹی سی عکسی تصویر ہر انسان کے سینے میں موجود ہے ۔ کبھی کبھی عام انسانوں کو بھی یہ توفیق نصیب ہو جاتی ہے کہ وہ اس عکسی تصویر کو دیکھ سکیں اور الفاظ کی مدد سے اسے دوسرے لوگوں پر بے نقاب کر سکیں ۔ یہ لوگ وہ اہل بصیرت شعرا ہیں جو شاعری کی دنیا کے تاجدار ہیں ۔ ان کی شاعری وہ ہے جسے ہم مثالی شاعری کہہ سکتے ہیں اور جو فن انسانی کا سدرۃ المنتہیٰ ہے ۔"

ان اقتباسات سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ قابل مصنف نے نہ صرف دقیق اور اہم مسائل سے بحث کی ہے بلکہ ان کو کس خوبی سے واضح

بھی کر دیا ہے ۔ نہایت باریک نکات کو جچے تلے الفاظ میں نہایت سلاست سے بیان کرنا ان کا اہم کارنامہ ہے ۔ دو باب ایسے ہیں جہاں انھوں نے بہت سے مشہور نقادوں کی آرا نقل کی ہیں لیکن اپنی رائے پوری تفصیل سے نہیں دی ۔ نویں باب میں تخیل ، الہام اور تکنیک کے بارے میں انھوں نے جو لکھا ہے اس میں میری رائے میں انھیں اپنا نقطۂ نظر ذرا زیادہ واضح کرنا چاہیے تھا ۔

یہ کتاب اردو تنقید میں ایک قابل قدر اضافہ ہے ۔

(آغا عبدالحمید)

پہلا باب

شاعری کا کارنامہ

اس تمہیدی باب میں ہم شاعری کے اُس تصور کا جو اس کتاب کا موضوع ہے ایک اجمالی خاکہ پیش کریں گے ۔ یہ خاکہ شاعری کی مختلف ہیئتی یا موضوعی اصناف سے ، جو مختلف ملکوں میں مختلف ناموں سے معروف ہیں ، فرداً فرداً سروکار نہیں رکھتا ، بلکہ محض اُس کلیت سے جو ان اصناف کا مجموعہ ہونے کے علاوہ کچھ اور بھی ہے ، یعنی شاعری کی روح جو مختلف مضامین کے مادے کو الفاظ کے مختلف ہیئتی قالبوں میں ڈھال کر اُن کے وصال میں اپنے آپ کو جلوہ گر کرتی ہے ؛ اسے فن شاعری بھی کہتے ہیں ، عمل شعر گوئی بھی ، شعر بھی اور شعریت بھی ۔

ادبی تنقید کی تاریخ میں شاعری کی جو بے شمار تعریفیں کی گئی ہیں ان میں سب سے زیادہ عام فہم اور عام پسند یہ ہے کہ وہ کلام موزوں ہے ۔ ہم آغاز کلام کی خاطر اسی کو قبول کیے لیتے ہیں ۔ یہ تعریف جامع و مانع نہ سہی اور اس لیے صحیح معنوں میں تعریف کے لقب کی مستحق نہ سہی ، چلیے ہم اسے توصیف ہی کہہ لیں گے ۔ ہم اُس کے حق میں یہ دعویٰ بھی نہ کریں گے کہ وہ دریا کو کوزے میں بند کرتی ہے ، تاہم اتنا ضرور ہے کہ جو نقشہ وہ پیش کرتی ہے وہ شاعری کی شناخت کے لیے کافی ہے ۔ یہ بجا ہے کہ کلام موزوں کی ہر نوع شاعری نہیں ہوتی ۔ یہ بھی بجا ہے کہ شاعری کے ایک معنی ایسے ہیں جن کے مطابق اُس کے لیے کلام موزوں ہونا سرے سے لازمی ہی نہیں ؛ تاہم اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جس صنف کلام کو عرف عام میں شاعری کہا جاتا ہے اُس کا سب سے زیادہ سربرآوردہ وصف وزن ہے ۔ علاوہ بریں وزن اُس کا محض ایک سطحی وصف نہیں ،

بلکہ اس کی ماہیت سے تعلق رکھتا ہے ۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ شعر یوں کہے جاتے ہیں کہ الفاظ کو وزن کی ترازو میں تولا جائے ، بحر کے پیمانے سے ناپا جائے اور ارکان تقطیع کے حساب سے گنا جائے ، لیکن یہ ریاضیاتی پابندیاں شاعر کے لیے کسی طرح کسر شان نہیں ۔ وزن ، عدد ، مقدار ، پیمانہ وغیرہ کے تصورات ابتدائے تہذیب سے فکر و عمل انسانی کے بنیادی اصول رہے ہیں ۔ جہاں تک فلسفے کا تعلق ہے تابعین فیثا غورس کی مثال ہی کافی ہے ۔ اُن کے نزدیک عدد محض اشیا کے عوارض میں سے نہ تھا بلکہ اُن کا جوہر تھا ۔ مذہب کو لیجیے تو آفرینش عالم کی جو روئداد انجیل میں بیان کی گئی ہے اُس کے مطابق خالق ازلی نے عدد ، وزن اور مقدار کے قاعدوں سے کام لے کر وجود کو بطن عدم سے پیدا کیا ۔ فنون کے دائرے میں معماری کی ساری بنیاد ہی ان قاعدوں پر ہے ۔ معمار اپنے سنگ و خشت کو اُسی طرح قرینے سے سجاتا ہے جس طرح شاعر اپنے الفاظ کو ۔ فن موسیقی علم ریاضی کی ایک صوتی تجسیم نہیں تو کیا ہے ؟

توازن کمال کے لوازم میں سے ہے کیوں کہ کمال ایک ہمہ گیر ربط و ضبط ، ترتیب و تدوین کا تقاضا کرتا ہے ۔ وہ صرف یہ نہیں چاہتا کہ کوئی کل جس کے ساتھ ہمارا تعلق ہو ، ایک منظم صورت رکھتا ہو ؛ وہ یہ بھی چاہتا ہے کہ اُس کل کے تمام اجزا اپنی اپنی جگہ اُسی طرح منظم صورتوں کے مالک ہوں ۔ مزید بریں وہ یہ چاہتا ہے کہ تمام اجزا کل کے ساتھ اسی طرح وابستہ ہوں جس طرح خود کل کائنات کے باقی اجزا سے وابستہ ہے ۔ فرانسیسی فلسفی لیبنز (Leibnitz) نے فطرت نامیاتی کا جو تصور وضع کیا ، ممکن ہے کہ وہ واقعیت پر مبنی نہ ہو ، تاہم وہ ایک بلند نصب العین اور معیار پیش کرتا ہے ۔ اس تصور کے مطابق زندہ ہستیوں اور بے جان مادی اشیا کے درمیان ، حیوانوں اور مشینوں کے درمیان یہ فرق ہے کہ اول الذکر کے تمام اجزا بڑے سے بڑے سے لے کر چھوٹے سے چھوٹے تک ذی حیات ہوتے ہیں ۔ چنانچہ ایک جاندار ہستی یہی نہیں کہ خود ایک مکمل مشین ہو ، بلکہ اس کے اجزا

اور آن اجزا کے اجزا آخری سالمے تک اپنی اپنی جگہ مکمل مشینیں ہوتے ہیں جن کا اصول عمل خود آن کے اندر مضمر ہوتا ہے ۔ اس کے برخلاف بے جان چیزوں میں جو تنظیم ہوتی ہے وہ سطح سے تہہ تک نہیں پہنچتی ۔ ان کے اجزا میں وہ بات نہیں ہوتی جو خود آن میں ہوتی ہے ۔ اس معاملے میں فنون لطیفہ فطرت کے طریقوں کی پیروی کرتے ہیں اور اپنی حسین ترین مخلوقات کو حسین عناصر سے ترکیب دیتے ہیں ۔ چنانچہ اگر نظم و نثر کا مابہ الامتیاز صرف وزن ہوتا تو اس صورت میں بھی آن میں کم از کم وہ فرق ہوتا جو جواہرات اور چمکیلی ٹھیکریوں میں ہوتا ہے ۔ گوہر ریزے بھی گوہر ہی ہوتے ہیں ، لیکن ٹھیکریوں کا تو کیا ذکر ، کوزہ و سبو کے ٹکڑے بھی کوزہ و سبو نہیں ہوتے ۔

زبان الفاظ پر مشتمل ہے اور الفاظ کا حسی مواد صوت ہے ، اس لیے اگر کلام کو کامل بنانا منظور ہو تو اس کے اجزائے ترکیبی کو حسین اور متوازن بنانا اور ان کو ایک منظم ہیئت کے قالب میں ڈھالنا لازمی ہے ۔ یہ بجا ہے کہ زبان حواس کی محرک ہونے کے بجائے ایک ایسا مفید مطلب مجموعۂ علامات ہے جسے عقل کام میں لاتی ہے اور اس لیے کلام کے وہ محاسن جو ہمارے لیے جاذب توجہ ہوتے ہیں در اصل آن افکار و اشیا کے محاسن ہوتے ہیں جن کا بیان اس کے ذریعے مقصود ہوتا ہے ۔ پھر بھی ان علامتوں کی ایک اپنی ہی علیحدہ حیثیت بھی ہوتی ہے جو حسی ادراک میں آ سکتی ہے ۔ بالخصوص آن میں سے بعض میں ایک صوتی خوش‌گواری ہوتی ہے جو ہمارے حواس کو بھلی لگتی ہے ، بشرطیکہ ہم ان کے روزن کھلے رکھیں ۔ جب ہم الفاظ کے حسی اوصاف کی طرف توجہ دیں تو ہماری قوت ناطقہ کلام کی ان صورتوں کو ترجیح دیتی ہے جو صوتی خوش‌گواری اور حسی لطافت و نفاست رکھتی ہیں ۔ ہمارا حافظہ ان انواع کلام کو بیش بہا نوادر کی طرح محفوظ رکھتا ہے ۔ رفتہ رفتہ مکرر استعمال کی بدولت وہ ایک طرح کے جبلی اسالیب اظہار اور دل پزیر کلام کے معیاری نمونے بن جاتے ہیں ۔

ہو ۔ شاعری کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ وہ اس نثر میں نئے سرے سے نظم کی خوبیاں اور محبوبیاں پیدا کر دیتی ہے ۔

شاعر کی فطری ساخت کچھ ایسی ہوتی ہے کہ وہ بچپن کی اس معصومیت نگاہ کو برقرار رکھتا ہے جسے عام لوگ دنیا داری کے جھمیلوں میں پڑ کر کھو بیٹھتے ہیں ۔ اس معصومیت نگاہ کے طفیل عقل اور عملی فراست کے ایجاد کیے ہوئے وہ افسانے جنھیں ہم الفاظ کہتے ہیں اسے زندہ حقیقتیں دکھائی دیتے ہیں ۔ عام لوگوں کے لیے الفاظ بھاری بھر کم اور گمبھیر بت ہوتے ہیں جن کو وہ رسمی طور پر پوجتے ہیں ، لیکن شاعر انھیں ہنستی کھیلتی ، جیتی جاگتی ، نٹ کھٹ گڑیاں سمجھ کر ان کے ساتھ کھیلتا ہے ۔ ان کی بناوٹی شکل و صورت اور ان کے رسمی لباس کے پردے میں اسے ان حسی ادراکات کے نقش و نگار دکھائی دیتے ہیں جن سے ان کی اصل میں ساخت ہوئی تھی ۔ وہ الفاظ کے بہروپ کا جعلی رنگ روغن اتار کر ان حسی ادراکات کو جو ان کا اصلی رنگ روپ ہوتے ہیں ، نئی نئی ترکیبوں اور ترتیبوں کے ذریعے بے نقاب کرتا ہے ۔ اس طرح شاعر ایک طرف تو ایک طفل معصوم ہوتا ہے جو صرف اپنے حسی تجربوں کی بنا پر دنیا کی ترجمانی کرتا ہے اور دوسری طرف وہ ایک صاحب کشف و کرامت ہوتا ہے جس کے سامنے چیزیں اپنے عاریتی لباس اتار کر اپنی اصلیت میں جلوہ گر ہوتی ہیں ۔

ہر بچہ حقیقت بینی کا ملکہ اپنے ساتھ لے کر دنیا میں آتا ہے ، لیکن عقل دنیاوی اور عملی فراست کی نشوو نما کے ساتھ ساتھ اس کا یہ ملکہ رفتہ رفتہ ضائع ہو جاتا ہے ۔ شاعر وہ قدسی الاصل بچہ ہے جو اپنی خدا داد بصیرت کو عقل کارساز کی نذر نہیں کر دیتا ، بلکہ اپنی ذوفنون معصومیت ، اپنی پر کار سادگی کے ذریعے وہ الٹا عقل کے حق میں کارساز ثابت ہوتا ہے اور اس کے بگڑے ہوئے کام بناتا ہے ۔

ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ شاعر کا حسی تجربات سے مالامال کلام عام تحریر و تقریر کی زبان کے مقابلے میں انسانوں کے اصلی ادراکات سے قریب تر ہونے کی بدولت زیادہ عام فہم ہوتا ، لیکن عام

لوگ علامتوں کے ذریعے سوچنے کے اس قدر عادی ہوتے ہیں کہ وہ ان اصلی چیزوں کو ، اُن مدرکات و محسوسات کو ، جن کی نمائندگی ان علامتوں کا کام ہے ، پہچان نہیں سکتے ۔ علاوہ بریں ان کو اتنی فرصت کہاں اور اس کی ضرورت ہی کیا کہ زبان کی جو بنی بنائی مشین صدیوں کی کارروائیوں کے طفیل اُن کے ہاتھ لگی ہے اور جو باقاعدگی سے خود بخود چل رہی ہے اور اُن کے ضروری کام کر رہی ہے ، اُس کے کل پرزوں کا معائنہ کریں اور اُن کی دیدہ زیب تراش خراش سے لطف اٹھائیں ؟ عقل و عمل کے جس کارخانے میں یہ مشین چل رہی ہے اُس کے قریب ہی حسی ادراکات کا جو دریا موج زن ہے وہ اُس کو مروج الفاظ کے پل سے پاٹ کر اپنے کام دھندوں کے سلسلے میں آمد و رفت کیا کرتے ہیں ۔ اُس دریا کی سطح پر موجوں کی جو مسلسل نقش انگیزیاں ہوتی ہیں انہیں ان سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی ، چہ جائیکہ انہیں اس کی شناوری کا شوق ہو ۔ یہ نظارہ بازی بھی اور یہ شناوری بھی دونوں شاعر ہی کا حصہ ہیں ۔ یہ دریا صرف سطح زمین پر نہیں بہتا بلکہ ہمارے اندر کے پاتال میں بھی جاری ہے ۔ اگر ہم گوش ہوش بند کر لیں تو اس کے جلترنگ کے زمزمے سن سکتے ہیں ، اور کبھی کبھی تو وہ ہمارے ارد گرد کے ہنگامۂ شور و غل کے درمیان دور کی موسیقی کی طرح ہمیں خود بخود سنائی دیتے ہیں ۔ شاعر اس زیر زمیں دریا کی سیاحی اور غواصی بھی کرتا ہے ۔

شاعر کی ان نظارہ بازیوں ، شناوریوں ، سیاحیوں اور غواصیوں کا حاصل کیا ہوتا ہے ؟ موج ہائے احساس کی گل‌کاریوں کے خاکے ، الفاظ و تراکیب کے خوش‌نما گھونگے اور سیپیاں ، نئے نئے معانی و مطالب کے در یتیم ، اور کبھی کبھی خوابوں کی جل پریوں کے من موہنے گیت بھی ۔ ان چیزوں کے ذریعے وہ زبان کا کھویا ہوا فطری ورثہ اُسے واپس لا کر دیتا ہے اور ارباب عقل و عمل کے تغافل و تساہل ، بے حسی و بے دلی کے ہاتھوں اُس کو جو نقصان پہنچتا ہے اُس کی تلافی کرتا ہے ۔

حسی تمثالوں اور نادر معانی کے علاوہ شاعر ایک اور چیز زبان

کو بخشتا ہے جو ان سے بھی زیادہ لطیف ہے ۔ وہ چیز الفاظ کی جذباتی کیفیت ہے ، جو اوائلی انسانوں کی زبان کی بنیادی خصوصیت تھی ۔ جس طرح ان لوگوں کے جذبات خارجی دنیا کے مہیجات کا ایک اضطراری رد عمل ہوا کرتے تھے، اسی طرح ان کی زبان جذبات کے اظہار کا ایک قدرتی وسیلہ تھی ۔ عقل کا محاسبانہ منصب تقاضا کرتا ہے کہ وہ انسانوں کی اس حیوانی خصوصیت کو کہ وہ جذبات کے غلام ہوتے ہیں قابو میں رکھے ۔ اس لیے چیزوں کے تصور قائم کرتے وقت وہ سب سے پہلا کام یہ کرتی ہے کہ ان کے جذباتی عنصر کو خارج کر دیتی ہے ۔ شاعر کا سب سے پہلا کام یہ ہوتا ہے کہ اس عنصر کو نئے سرے سے داخل کرے ۔ الفاظ کے حسی تاثرات سے اُس کو جو لگاؤ ہوتا ہے اُس کا سرچشمہ ہی یہ ہے کہ وہ اُس کے جذبات کو اکساتے ہیں ، اس کے لیے اشیا و افکار اور وہ الفاظ جو ان کو بیان کرتے ہیں ، سب کے سب گوناگوں جذبات کے زندہ مظاہر ہوتے ہیں ۔

شاعر جذبات کو برانگیختہ کرنے کا کام یوں انجام دیتا ہے کہ ان منتشر چیزوں کو جو مختلف جذبات کی قدرتی طور پر محرک ہوتی ہیں جمع کر دیتا ہے ۔ اُسے اُن چیزوں کے درمیان جو رابطۂ اتحاد دکھائی دیتا ہے ، وہ یہی ہوتا ہے کہ وہ سب کی سب یکساں طور پر جذبات سے تعلق رکھتی ہیں ۔) جس طرح عملی فکر کا اصول رہنما کوئی نہ کوئی افادی پہلو ہوتا ہے جو ہمارے لیے باعث دل چسپی ہوتا ہے اور اس لیے قدرتی طور پر ہماری توجہ کو جذب کر لیتا ہے ، جس طرح سائنس کے اسلوب فکر کا اصول رہنما چیزوں کا مکان و زمان میں باہمی تعلق یا کسی قانون کی مشترک پابندی ہوتا ہے ، اسی طرح شاعرانہ فکر کا اصول رہنما اکثر کوئی باطنی کیفیت یا کوئی جذباتی تاثر ہوتا ہے ۔ یہ کیفیت یا تأثر مختلف چیزوں کو ایک ہی رنگ میں رنگ دیتا ہے اور اُن کے ظاہری تضاد و تخالف کو مٹا دیتا ہے ۔ شاعرانہ اظہار کا یہ کارنامہ بادی النظر میں عقل و فکر کے تنظیمی عمل سے مشابہ ہے لیکن :

ببیں تفاوت رہ از کجاست تا بکجا

عقل و فکر کی تنظیم اس عالم اشیا کو ایک فرہنگ مصطلحات ، ایک مجموعۂ علامات ، مجردات کے بیرنگ خاکوں کا ایک مرقع ، مفروضات کی بھس بھری پتلیوں کا تماشا بنا دیتی ہے ۔ اس کے برخلاف شاعر اپنا دھڑکتا ہوا دل نکال کر ہر ذرۂ کائنات کے سینے میں رکھ دیتا ہے اور یوں ساری دنیا کو ایک جذباتی رشتے میں مربوط کرتا ہے تا آں کہ یہ کیفیت ہو جاتی ہے کہ ع

لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرے کا دل چیریں

شاعرانہ اسلوب اظہار کی ایک مزید خصوصیت یہ ہے کہ وہ محض جذبات کی ترجمانی نہیں کرتا بلکہ نئے جذبات پیدا کرتا ہے ۔ شعر گوئی کا عمل بذات خود ایک جذبات آفریں عمل ہے ۔ اس میں محض قانون ائتلاف افکار کی کارفرمائی نہیں ہوتی بلکہ یہ جذبات کے رکے ہوئے سیلابوں کے بند ٹوٹ جانے کا معاملہ ہے ۔ کئی مرتبہ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جو جذبات شاعر کے لیے در اصل محرک ہوئے تھے ، اُن سے مختلف قسم کے جذبات قید تحریر میں آ جاتے ہیں ۔ جو جذبات بالآخر قید تحریر میں آتے ہیں وہ براہ راست شعر گوئی کے عمل کی پیداوار ہوتے ہیں ۔ ''اظہار جذبات'' کی ترکیب اس لحاظ سے ناقص ہے کیونکہ اس سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ جیسے شاعر کے پاس کوئی بنے بنائے جذبات ہوتے ہیں جن کو وہ الفاظ کا جامہ پہنا دیتا ہے ۔ جذبات آفرینی کی جو قوت شعر گوئی کے عمل میں ہوتی ہے وہ اپنے آپ کو پڑھنے والے کے ذہن تک بھی منتقل کر دیتی ہے ؛ یہ ضروری نہیں کہ جو جذبات شاعر نے ، جہاں تک وہ اُن کا ذہنی تجزیہ کر سکتا ہے ، بیان کیے ہیں ، بالکل وہی جذبات پڑھنے والے کے دل میں پیدا ہوں ۔ اس میں پڑھنے والے کی ذاتی انفعالیت اور تاثر پزیری کو بھی بہت دخل ہوتا ہے ، لیکن اتنا ہے کہ پڑھنے والے کے دل میں شاعر کے جذبات سے مماثل جذبات یا اُن کے کوئی نہ کوئی پہلو ضرور پیدا ہوں گے ۔ بہر حال پڑھنے والے کے جذبات بھی شاعرانہ بیان کی جذبات انگیز قوت کا نتیجہ ہوتے ہیں ۔ شاعری وہ ساز ہے جس کے پردوں میں جذبات کے نغمے خوابیدہ ہوتے

ہیں ؛ اس کو صرف چھیڑنے کی ضرورت ہوتی ہے ۔

اگر شاعری کا کارنامہ ہمارے عام تجربوں کی حسی اور جذباتی کمی کے پورا کرنے تک ہی محدود ہوتا تو اس صورت میں بھی ہم اس کے ممنون ہوتے کہ وہ ہماری بے لطف زندگیوں میں ایک چاشنی ملادیتی ہے لیکن ہم اسے تفریح طبع کے ایک وسیلے سے زیادہ وقعت نہ دیتے اور طوعاً و کرہاً یہ فیصلہ کر لیتے کہ ہمیں اپنی دماغی تہذیب اور روحانی تزکیے کے لیے ان علوم عقلی کی طرف رجوع کرنا پڑے گا جن کا واسطۂ اظہار نثر ہے ۔ ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑتا کہ افلاطون نے شاعروں کو اپنے مثالی جمہوریے سے شہر بدر کرنے کی جو تجویز کی تھی وہ حق بہ جانب تھی ۔ افلاطون کے اس فیصلے سے فلسفیوں کی اکثریت نے اختلاف رائے کیا ہے ، لیکن عملی اور دنیادار لوگ اس سے عام طور پر متفق ہیں اور شاعروں کو ناکارہ اور فاترالعقل لوگ سمجھتے ہیں جن سے دور کی صاحب سلامت ہی اچھی ۔ وہ شاعروں کو گویوں ، بھانڈوں ، نقالوں ، بازی گروں اور مداریوں کے زمرے میں شمار کرتے ہیں ۔ ان معنوں میں کہ وہ محض دل بہلانے کا سامان مہیا کرنے والے لوگ ہوتے ہیں جن سے انہیں اپنی سنجیدہ مصروفیتوں کے لمحوں میں کوئی سروکار نہ رکھنا چاہیے ۔

لطف کی بات یہ ہے کہ افلاطون کا اپنا عمل اس کے قول کی تصدیق نہیں کرتا ۔ اس کی نگارشات ، اور تو اور خود وہ ''جمہوریہ'' بھی جس میں اس نے شاعری کو راندۂ بارگاہ قرار دیا ، شاعرانہ کلام کی نمایاں مثالیں ہیں ۔ یہ بجا ہے کہ وہ عروضی معنوں میں منظوم کلام نہیں ہیں لیکن جہاں تک شاعرانہ زبان اور لب و لہجہ کا تعلق ہے ان میں شعریت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے ۔ قیاس چاہتا ہے کہ افلاطون کو شاعرانہ طرز بیان میں ضرور کوئی ایسی بات دکھائی دی ہوگی جس نے اسے اس پر آمادہ کیا کہ اسے خالص فلسفیانہ طرز بیان پر ترجیح دے ۔ اگر وہ شاعری کو فی الواقعہ محض ایک فن تفریح سمجھتا تو ممکن

نہ تھا کہ وہ اپنا سارا سرمایۂ حکمت اُس کے دامن میں ڈال دیتا ۔ ایک ایسے شخص کے لیے جو اپنے وقت کا معلم تہذیب تھا اور اس حیثیت میں اُس پر جو فرائض عائد ہوتے تھے اُن سے پوری طرح آشنا تھا ، یہ ایک عجیب بات ہوتی ۔ ظاہر ہے کہ غیر شعوری طور پر اُس نے عملاً اس بات کا اعتراف کیا کہ شاعری میں بلند خیالات کا وسیلۂ اظہار بننے کی اہلیت ہوتی ہے ۔ حقیقت حال بھی یہی ہے ؛ شاعری جب اپنی معراج کو پہنچتی ہے تو حسیات کی آئینہ داری اور جذبات کی ترجمانی کے علاوہ وہ بلند ترین حکیمانہ افکار کی تفسیر اور عارفانہ حقائق کی تشریح بھی بن جاتی ہے ۔

وہ تضاد جو ہمیں افلاطون کے قول و عمل کے درمیان نظر آتا ہے اُس کی توجیہ کیا ہے ؟ اُس نے ایک طرف تو شاعری کو مسترد کیا اور دوسری طرف خود کائنات کا ایک شاعرانہ تصور پیش کیا ۔ شاعری کا جادو افلاطون جیسے فلسفی پر کیوں کر چل گیا ؟ اسی طرح بہت سے ثقہ اور متین لوگ جن کا تعلق علم یا عمل کی دنیا میں ٹھوس حقائق سے ہوتا ہے ، کھلم کھلا نہیں تو چوری چھپے شاعری کے خیالستان کی سیر سے کیوں لطف اندوز ہوتے ہیں ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ وہ تجریدی عمل جس کی بدولت سائنس اور عمل کی دنیائیں ہمارے تجربے سے کشید ہوتی ہیں اتنا شدید ہوتا ہے کہ ہم کو شاق گزرتا ہے ۔ وہ مشین جسے اہل سائنس فطرت کہتے ہیں اتنی مصنوعی ہوتی ہے ، وہ ڈراما جسے ہم آئے دن کی عملی زندگی کہتے ہیں اتنا رسمی و نقلی ہوتا ہے کہ ہم اُس سے بیزار ہو کر کوئی ایسی چیز ڈھونڈھتے ہیں جس سے ہماری روح کی تسکین ہو ۔ ہم کائنات اور انسانی زندگی کی ان جعلی و فرضی تفسیروں کو رد کر کے اپنے ذاتی مشاہدوں اور اپنے باطنی تجربوں میں اُن کی تفسیر تلاش کرتے ہیں ۔ جن چیزوں پر ہمارا مشاہدہ صاد کہتا ہے اور ہمارا ذاتی تجربہ دلالت کرتا ہے ، جو چیزیں ہمارے لیے خوشی و غم کا سرمایہ ہوتی ہیں ، جن چیزوں سے ہماری کامیابیاں اور مایوسیاں ، ہماری

اُمیدیں اور آرزوئیں وابستہ ہوتی ہیں وہ سب چیزیں ہمیں حقیقی معلوم ہوتی ہیں اور باقی سب وہم اور دھوکا ؛ یہاں تک کہ ہمارے ایسے خواب جن کی کوئی تعبیر نہیں نکلی ، ہمارے ایسے ارمان جو دل کے دل ہی میں رہے ، ہماری ناکام محبتیں ، ہماری خود فریبیاں ، ہماری خیالی منصوبہ بندیاں ، ہمارے ہوائی قلعے ، یہ سب چیزیں بھی ہمیں سائنس کے نظریوں ، فلسفے کے مجردات اور کاروباری لوگوں کے عملی ٹوٹکوں سے زیادہ اہم اور معنی خیز دکھائی دیتی ہیں ۔ لیکن اگر ہم ان چیزوں کو اس امر کی اجازت دیں کہ وہ فلسفہ ، سائنس اور عملی معلومات کے بنائے ہوئے نظام کو درہم برہم کرکے ہماری دنیا پر قابض ہو جائیں تو ظاہر ہے کہ اس کا نتیجہ ابتری ، بدنظمی ، آشفتگی اور پریشانی کے سوا کچھ نہیں ہو سکتا ۔

فنون عالیہ کا کام یہ ہے کہ حسیات کے اس ہنگامے، جذبات کی اس شوریدہ سری ، خیالات کی اس طوائف الملوکی ، ارادوں کی اس خانہ جنگی پر غلبہ پا کر ہماری زیر و زبر دنیا کی نئے سرے سے شیرازہ بندی کریں ۔ فلسفہ ، سائنس اور عملی علوم ، مثلاً اخلاق ، اجتماعیات اور سیاسیات تو ان باغی و سرکش عناصر کو کچل دینے کی کوشش کرتے ہیں ، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ انسانی شخصیت کے تاریک گوشوں میں جا کر روپوش ہوجاتے ہیں اور وہاں سے اپنی خانہ برانداز کارروائیاں جاری رکھتے ہیں ۔ فنون عالیہ کا طریقہ مختلف ہے ؛ وہ ان عناصر کو برقرار رکھ کر ، اُن کی ہستی کا اعتراف کرکے ، اُن کی اہمیت کو تسلیم کر کے ، اُن کو ایک نئے نظام کی صورت میں جمع کرتے ہیں ۔ انسانی تجربے کی اس تشکیل نو کے معاملے میں شاعری کا رتبہ سب فنون سے بلند ہے ، کیونکہ وہ اپنی رسائی ، اپنی گیرائی اور اپنے آلات کی قوت کے اعتبار سے سب فنون عالیہ پر تفوق رکھتی ہے ۔ کوئی شاعرانہ کلام انسانی تجربے کے جتنے زیادہ علاقے کو اپنے احاطے میں لے لے، اُتنا ہی اُس کا رتبہ بلند ہوتا ہے ۔ بہترین قسم کی شاعری

تو فلسفہ ، سائنس اور علوم عقلی کے نتائج فکر کو بھی اپنے دامن میں سمیٹ لیتی ہے ، کیونکہ وہ بھی تو آخر انسانی تجربے کے پہلو ہوتے ہیں ، بلکہ وہ اکثر اوقات اُن کے اور انسانی تجربے کے دوسرے پہلوؤں کے درمیان تضاد و تخالف کو مٹا دیتی ہے ۔ اُس کی قہرمانی قوت حسیات ، جذبات ، خیالات ، آئے دن کی زندگی کے معاملات ، فلسفے کے مجرد افکار ، سائنس کے انکشافات ، علم ریاضی کے قواعد ، طبیعیات ، فلکیات ، حیاتیات ، اجتماعیات ، سیاسیات ، غرض انسانی تجربے کے کسی پہلو کو تنہا نہیں چھوڑتی بلکہ سب کو اپنی مملکت کی تعمیر و ترقی کے لیے کسی نہ کسی کام پر مامور کر دیتی ہے ۔ دنیا کے سب سے بڑے شاعروں کی تلمیحات ، استعارات ، تشبیہات ، رموز ، علامات ، کنائے ، مضامین اور مطالب اپنے وقت کے تمام علوم و فنون کو محیط ہوتے ہیں ۔

لیکن ایک بڑے شاعر اور دوسرے اہل علم و فضل کے درمیان یہ فرق ہوتا ہے کہ جہاں مؤخرالذکر اس دنیا کو کسی مخصوص علم یا شعبۂ علم کے نقطۂ نگاہ سے دیکھتے ہیں وہاں مقدم‌الذکر کا نقطۂ نگاہ آفاقی ہوتا ہے اور اُس کا سب سے نمایاں وصف توازن ہوتا ہے ، یعنی وہ انسانی تجربے کی کلیت کا ایک متناسب جزو بھی ہوتا ہے ، اور اُس کے اپنے اجزا بھی متناسب ہوتے ہیں ۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ شعوری اور علانیہ طور پر کسی مخصوص فلسفۂ زندگی کو پیش کرے ، اور نہ شاعر سے یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ اُس کی تمام تخلیقات میں شروع سے لے کر آخر تک اُس قسم کی مطابقت ہوگی جو ایک فلسفی کی تحریروں میں ہوتی ہے کیونکہ اُس کا نظام فکر اُس کی زندگی اور اُس کے فن کے باہمی فعل‌وانفعال کے زیر اثر آہستہ آہستہ ترتیب پاتا ہے ۔ وہ رشتہ جو اُس کے مختلف ادوار زندگی اور اُس کی مختلف تخلیقات کے متنوع افکار کو آپس میں مربوط کرتا ہے اُس کی قوت متخیلہ کا مسلسل عمل ہوتا ہے ۔ گوناگوں حالات ، متفرق تہیجات اور متغیر کیفیات کے ماتحت اُس کا تخیل ایک ہی طریقے پر عمل پیرا ہوتا ہے ۔ وہ ہر تجربے سے براہ راست متاثر ہوتا ہے اور اپنے تاثرات کو خلوص و صداقت کے ساتھ یا تو

قلم بند کرتا رہتا ہے یا اپنے دماغ میں محفوظ کرتا جاتا ہے ۔ دونوں صورتوں میں شاعر تجربہ به تجربہ اپنا ایک ذاتی نظام کائنات ترتیب دیتا رہتا ہے جو اُس کے نزدیک موجودہ نظام کائنات کا نعم‌البدل ہوتا ہے ۔ وہ معیار ، وہ نصب‌العین ، وہ منتہائے کمال جس کی روشنی میں وہ اپنے نظام کو فائق قرار دیتا ہے اُس کا فلسفۂ زندگی ہوتا ہے ۔ یہ فلسفۂ زندگی ظاہری تضادوں اور ہنگامی مخالفتوں کے باوجود اُتنا ہی مکمل ، متوازن اور مربوط ہوتا ہے جتنا کسی ماہر فلکیات کا نظام شمسی ۔

اس فلسفۂ زندگی کے بغیر شاعری محض ایک فانوس خیال ہے جو حسی تاثرات کی تصویریں کاغذ کے پردے پر دکھاتا ہے ، جذبات کو برانگیختہ کرنے کا ایک نسخہ ہے ، الفاظ کی مہرہ بازی ہے ، تفریح و تفنن کا ایک مشغلہ ہے یا ایک خواب آور دوا ہے ۔ یہ فلسفۂ زندگی موجود ہو تو شاعری نہ صرف ایک فن لطیف ہے بلکہ ایک زبدۂ علوم ، ایک خلاصۂ فنون ، ایک فرہنگ دانش ، ایک دبستان حکمت ہے بلکہ اپنے سب سے اعلیٰ مقامات میں ایک کتاب معرفت بھی ہے ۔

جب شاعری عرفان کے موڑ پر پہنچتی ہے تو اُس کی مڈ بھیڑ تصوف اور مذہب سے ہوتی ہے ۔ تصوف جادۂ جستجو کا وہ راہ نورد ہے جس کی منزل مقصود جمال حق کا وصال ہے اور جو اس منزل مقصود کے خیال میں منہمک ، دوسرے راہ نوردوں سے بے نیاز ، کنار راہ کے مناظر سے دلچسپی لیے بغیر اور ہر مقام کو ایک نئے مقام کا نشان راہ سمجھتا ہوا آگے بڑھتا چلا جاتا ہے ۔ وہ جتنا آگے بڑھتا ہے اُتنی ہی اُس کی گم شدگی ، تنہائی اور خاموشی میں ترقی ہوتی چلی جاتی ہے ، کیونکہ وہ ایک انفرادی روح کا اپنے مادی ماحول سے فرار ہے ۔ شاعری تصوف کے ساتھ ساتھ چل کر چند مرحلے طے کرتی ہے ، لیکن ایک مقام پر اُس کو یہ احساس ہوتا ہے کہ :

اگر یک سر موئے برتر پرم فروغ تجلی بسوزد پرم

چنانچہ وہ وہیں رک جاتی ہے کیونکہ تصوف کی منزل کی طرح

اُس کی منزل فنا نہیں اور وہ لامکاں کی مکیں نہیں بلکہ اس دنیا کی ساکن ہے اور لامکاں کی سیر محض اس لیے کرتی ہے کہ تعمیر مکاں کے لیے وہاں سے کچھ مسالہ لائے۔

مذہب آسمان سے اُترا ہوا ایک خضر راہ ہے جس کا کام یہ ہے کہ سفر زندگی کے طے کرنے والوں کو اُن کی حقیقی منزل کا پتا دے، اُنھیں راستے کے خطرات سے آگاہ کرے اور کنار راہ کی دلچسپیوں کو اُنھیں بھٹکانے نہ دے۔ اس کام کے سرانجام کی خاطر وہ انسان کی آخری منزل کا ایک ایسا نقشہ پیش کرتا ہے جو اُس کے موجودہ ماحول کا ایک مثالی نقشہ ہے اور جس میں اُس کے تجربے اُس کی مادی زندگی کے تجربوں سے مماثل لیکن اُن سے بہتر اور اُس کی اندرونی آرزوؤں کے مطابق ہوں گے۔ یہ آخری منزل انسان کی وہ جنت گم گشتہ ہے جس کا تصور کسی بھولے ہوئے حسین خواب کی طرح رہ رہ کر اُس کے حافظے کے کسی گوشے میں سے اُبھرنے کی کوشش کرتا ہے اور جس کو اس دنیا میں حاصل کرنے کی تمنا اُسے بے تاب رکھتی ہے۔ مذہب اُسے ایک جنت موعود کی شکل میں تبدیل کرکے انسان کی موجودہ زندگی، اُس کی کش مکشوں، اُس کے غموں اور خوشیوں، اُس کی کامیابیوں اور مایوسیوں، اُس کی نیکیوں اور بدیوں کو ایک ایسے مطلب و معنی سے مجلیٰ کرتا ہے جس کے بغیر یہ سارا ہنگامہ محض ایک وحشت ناک خواب ہوتا۔ مذہب کا یہ کارنامہ، کچھ اور ہو یا نہ ہو، ایک ایسا کارنامہ ہے جو شاعری کی معراج ہے۔ شاعری کا مقصد غائی اور اُس کا بنیادی جواز یہ ہے کہ نوع انسانی کے تجربے کو کسی ایسے منظرۂ وسیع کا ایک حصہ بنا کر پیش کرے جو اس جابر، متلون المزاج اور ناپائدار کائنات کا ایک نعم البدل ہو؛ دوسرے الفاظ میں وہ وہ مثالی دنیا ہو جس کی تصویر انسان کی روح کی گہرائیوں میں بسی ہوئی ہے۔ مذہب اس مثالی دنیا کا جو نقشہ پیش کرتا ہے وہ کلام الٰہی کی صورت میں کسی برگزیدہ انسان پر نازل ہوتا ہے۔ لیکن عرش معلیٰ کی جس لوح محفوظ پر کلام الٰہی ثبت ہے اُس کی ایک چھوٹی سی عکسی تصویر ہر انسان کے

سینے میں موجود ہے ۔ کبھی کبھی عام انسانوں کو بھی یہ توفیق نصیب ہو جاتی ہے کہ وہ اس عکسی تصویر کو دیکھ سکیں اور الفاظ کی مدد سے اسے دوسرے لوگوں پر بے نقاب کر سکیں ۔ یہ لوگ وہ اہل بصیرت شعرا ہیں جو شاعری کی دنیا کے تاجدار ہیں ۔ ان کی شاعری وہ ہے جسے ہم مثالی شاعری کہہ سکتے ہیں اور جو فن انسانی کا سدرۃ المنتہیٰ ہے ۔

دوسرا باب

شاعری کا سرچشمہ

شاعری کی ماہیت دریافت کرنے کا ایک ممکن طریقہ یہ ہے کہ اُس کے منبع کا کھوج لگایا جائے ، یعنی اس امر کی تحقیق کی جائے کہ وہ کون سی قوت ہے جو اُس کو وجود میں لاتی ہے ۔ شاعری کے جو مختلف نظریے اس اسلوب تحقیق پر مبنی ہیں اُن کو دو گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔ ایک گروہ وہ ہے جس کے مطابق شاعری ایک وجدانی و غیر شعوری عمل کا ایک لطیفۂ غیبی ہوتی ہے اور دوسرا وہ جو اُسے فنی ریاضت اور عقل و فکر کا ثمرہ سمجھتا ہے ۔ یہ تفریق روحانیت اور میکانکیت ، تصوف اور حکمت ، مذہب اور سائنس ، عشق و عقل ، افلاطون کی ''موسیقی'' اور ''تیکنی'' اور اسلامی فلسفے کے اشراقی اور مشائی دبستانوں کے تنازعے کی بے شمار صورتوں میں سے ایک صورت ہے ۔

یہ عقیدہ کہ شعرا تخلیقی قوت کے کسی سرچشمۂ غیبی سے فیض یاب ہوتے ہیں نوع انسانی کی تاریخ کا ہم عمر ہے ۔ جب نوع انسانی اپنی نشو و نما کے ابتدائی ادوار میں تھی تو اُس کے پاس اپنے ارد گرد کی دنیا کے سلجھنے اور اُس کے ساتھ نباہ کرنے کا ایک ہی وسیلہ تھا ، یعنی جادو ۔ یہی اُس کا سارا سرمایۂ علم و حکمت ، اُس کا فلسفہ ، اُس کا مذہب ، اُس کا قانون اور اُس کا ضابطۂ حیات تھا ۔ جادو کا بنیادی مفروضہ یہ تھا کہ فطرت کی تمام اشیاء اور اُس کے تمام مظاہر جیتی جاگتی چیزیں ہیں جو انسانوں کی طرح احساسات و جذبات رکھتی ہیں ۔ یہ چیزیں اپنی مرضی کی مالک ہوتی تھیں ؛ تاہم اُن کو متاثر کرنے کے چند وسائل تھے جن میں جنتر منتر سب سے زیادہ اہمیت رکھتے تھے ۔ یہ جنتر منتر ، جو چند مقررہ الفاظ و اصوات ، حرکات و سکنات کے مجموعے ہوتے تھے ، نطق انسانی کے وہ سب سے پہلے منظم طریقہ ہائے استعمال

تھے جو آئے دن کے کام کاج ، میل جول ، لین دین کے علاوہ ایک اور مقصد کی خاطر یعنی فطرت کی قوتوں کے ساتھ راہ و رسم پیدا کرنے کے لیے اختیار کیے گئے - ان میں جن صوتی و معنوی کیفیات کا ہونا لازمی تھا ، وہ یہ تقاضا کرتے تھے کہ اُن کے ایجاد کرنے والوں میں ایک خاص قسم کی سماعی اور بصری ذکاوت ہو - اگرچہ یہ قرین قیاس ہے کہ اُن کی ایجاد عموماً ایک اجتماعی عمل ہوتی تھی ، تاہم یہ بھی قرین قیاس ہے کہ جس طرح ہر اجتماعی عمل میں کسی فرد واحد کے اجتہاد ذاتی اور ملکۂ رہنمائی کا بڑا حصہ ہوتا ہے ، اسی طرح یہ جنتر منتر ایک خاص قسم کے لوگوں کی اختراعی فطانت کے مرہون منت ہوا کرتے تھے- یہی وہ لوگ تھے جنھیں ہم آج کل شاعر کہتے ہیں - جب یہ جنتر منتر ، عام اس سے کہ وہ اپنے مقاصد کی تکمیل میں کامیاب ثابت ہوتے تھے یا نہ ہوتے تھے ، عوام میں رائج ہو جاتے ہوں گے تو قدرتی طور پر اُن کے موجدوں کے متعلق یہ عقیدہ پیدا ہو جاتا ہوگا کہ وہ اشیاے فطری کے ساتھ کوئی پراسرار تعلق رکھتے ہیں ، ورنہ یہ کیوں کر ممکن تھا کہ وہ ایسے راگ اور بول ایجاد کر سکتے جو ان اشیا کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتے تھے -

فطرت کے مظاہر و اشیا کی انسانی احساسات و جذبات کی زبان میں ترجمانی اور اُن پر جادو کے عملیات سے قابو پانے کی کوشش کے ساتھ ساتھ انسانوں کے ذہن میں یہ خیال پیدا ہوتا رہا کہ اُن کے پس پردہ کوئی اور قوتیں بھی ہیں جو مادی شکل میں ظاہر نہیں ہوتیں - ان غیبی قوتوں کو اُنھوں نے روحوں کا نام دیا ، جن میں نیک و بد دونوں طرح کی روحیں اور خصوصاً اُن کے آباو اجداد کی روحیں بھی شامل تھیں - ان روحوں کی خوشنودی حاصل کرنے اور اُن کے قہر و غضب سے بچنے کے لیے عبادت کے سیدھے سادے طریقے نکالے گئے، جن میں گیتوں کا بڑا حصہ ہوتا تھا - یہ گیت بھی شاعر ایجاد کرتے تھے - چنانچہ شاعروں کو مافوق الفطرت قوتوں اور انسانوں کے درمیان رسل و رسائل کا کام بھی تفویض ہوگیا اور یہ خیال کیا جانے لگا کہ شاعروں

کی خاص موکل روحیں ہوتی ہیں جو انھیں عالم غیب کی خبریں دیتی ہیں۔ گویا ان روحوں کا سایہ اُن کے سر کا سہرا ہو گیا۔ انھوں نے اس کے صلے میں روحوں کو جنوں اور پریوں کی دل چسپ شخصیتیں بخش کر انھیں انسانی زندگی میں حصہ لینے کی توفیق بخشی۔

نوع انسانی کے اردگرد شروع شروع میں منفرد اشیا و مظاہر کا ایک ہنگامۂ کثرت، ایک طوفان بدتمیزی تھا لیکن اُس نے رفتہ رفتہ اُن میں ایک سلسلۂ روابط دریافت کرنا شروع کیا۔ اس عمل کے پہلو بہ پہلو اُس کی زبان، جو ابتدا میں اصوات فطری کی نقل پر مشتمل منفرد اصوات کا ایک بے ربط مجموعہ تھی، استعاروں میں تبدیل ہوتی رہی۔ یہ استعارے چیزوں کی مشابہتوں پر اشارت کرتے تھے اور حسی نقشوں کے مجموعے ہوتے تھے (جنھیں ہم آگے چل کر تمثالوں کے نام سے موسوم کریں گے) ان کا کام مہذب انسان کی زبانوں کے مجرد الفاظ کی طرح چیزوں کی گروہ بندی یا اُن کے اوصاف کو بیان کرنا نہ تھا۔ یہ اشیا و واقعات کے سلسلۂ علت و معلول سے بھی کوئی تعلق نہ رکھتے تھے، کیونکہ ابھی انسان نے حوادث فطرت کے بارے میں کوئی کلیے دریافت نہ کیے تھے۔ بہر حال ان استعاروں نے انسان کو یہ استعداد بخشی کہ اس دنیا میں کسی نظام کے وجود کا جو دھندلا سا احساس اُس کے ذہن میں پیدا ہو رہا تھا، اُس کا اظہار کر سکے۔ اس معاملے میں شاعر نے پھر ایک بار نوع انسانی کی رہبری کی۔ جہاں دوسرے لوگوں کے پاس صرف آٹے دن کی ضرورتوں کے لیے استعاروں کی پونجی ہوتی تھی اور وہ اسی پر اکتفا کرتے تھے، وہاں شاعر تحیر کی نگاہوں سے چیزوں کے انوکھے پن کا مشاہدہ کرکے اُن میں نئی نئی مشابہتیں دیکھتا اور اُن کے بیان کرنے کے لیے نئے نئے استعارے وضع کرتا تھا۔ سب سے بڑا کام جو اُس نے کیا وہ یہ تھا کہ اُس نے اُن ان دیکھی اور ان جانی چیزوں کے متعلق استعارے وضع کیے جو عام انسانوں کے ذہنی اُفق پر منڈلا رہی تھیں لیکن جن کا الفاظ کے تار عنکبوت میں گرفتار کرنا اُن کی قدرت سے باہر تھا۔ یہ چیزیں کیا تھیں؟ وہ پریشان کن سوالات جو ایک گڈمڈ دنیا، جس میں اُن کی

اپنی جماعت بندی کی طرح کا بھی کوئی قاعدہ قانون دکھائی نہ دیتا تھا ، آن کے دلوں میں رہ رہ کر اٹھا رہی تھی ، ایک ایسا نراج جس میں ہر چیز اپنی من مانی کر رہی تھی ، آن کی روز افزوں نظام جوئی پر گراں گزر رہا تھا ۔ شاعر نے اس نراج کو دیوتاؤں اور دیویوں کے راج میں تبدیل کر دیا ۔ یہ کارنامہ آس نے اپنے قصہ آفریں تخیل کی مدد سے عام استعاروں کی بنیاد پر دیومالا کا ایک عظم‌الشان محل تعمیر کر کے انجام دیا جس میں فطرت کے تمام مظاہر اپنی جلالی و جمالی صفات کے مطابق انسانی صورتوں اور سیرتوں سے مزین ہو کر لیکن ساتھ ہی ساتھ مافوق‌الفطرت قوتوں کے حامل بن کر جلوہ گر ہوئے ۔ جادو کی وہ چھوٹی سی دنیا جس میں ہر چیز اپنی مرضی کے مطابق انسانوں سے اچھا یا برا سلوک کرتی تھی ، اب اس عالمگیر سلطنت کا ایک حصہ بن گئی ۔ اسی طرح نیک و بد روحوں ، جنوں اور پریوں کی دنیا اس کے تحت میں آ گئی ۔ شاعر بھی اس سلطنت کے معمار کی حیثیت سے رتبے میں اونچا ہوگیا اور دیوتاؤں اور دیویوں کے مقربین خاص میں شمار ہونے لگا ۔

چنانچہ جب یونانی علم الاصنام نے غیرفانی دیوتاؤں اور دیویوں اور فانی انسانوں کے باہمی راہ و رسم کے قصے ایجاد کیے تو آن قصوں کے کرداروں میں علوم و فنون کی مقدس دوشیزائیں بھی تھیں ، جن میں سے ایک دوشیزہ کو شاعروں کی سرپرستی سپرد کی گئی ۔ **ہومر** اور آس کے دبستان کے حماسہ نویس اپنے کلام کو اسی دوشیزہ کی تلقین و تحریک سے منسوب کرتے تھے ۔ اس دعوے کی صداقت کو اور تو اور **افلاطون** جیسے سخت گیر فلسفی نے بھی تسلیم کیا ۔

ایک مشہور روایت کے مطابق جب علوم و فنون کی مقدس دوشیزاؤں نے ہیزیڈ (Hesiod) کو جس نے کاشت کاروں کے لیے ایک منظوم ہدایت نامہ لکھا ، کوہ ہیلیکون (Helicon) پر اپنا جلوہ دکھایا تو آنھوں نے آس کے ہاتھ میں زیتون کی ایک شاخ تھما دی اور آس کے سینے کے اندر ایک نوائے سروش پھونک دی تاکہ وہ آن چیزوں کے گیت گائے جو آنے والی تھیں اور آن چیزوں کے گیت بھی جو وقت کے آغاز سے

پہلے ظہور میں آ چکی تھیں - یہ تاریخی زمانے میں شاعر کا منصب پیغمبری پر غالباً پہلا باقاعدہ تقرر تھا -

مذاہب کے ظہور کے بعد شاعری حقیقی معنوں میں جزو پیغمبری بن گئی - نہ صرف صحائف آسمانی یعنی تسورات ، زبور ، انجیل اور قرآن بلکہ دوسری مقدس کتابیں مثلاً زند اوستا ، وید اور کنفوشس کے ارشادات شاعری کی زبان میں ہیں - یوں تو ان ساری کی ساری کتابوں میں شاعری کا ساز و سامان استعمال کیا گیا ہے لیکن الہامی کتابیں خاص طور پر شاعرانہ کلام کے جلیل القدر شاہکار ہیں ، کیونکہ وہ ایک ماورائے تخیل نظام کائنات کا ایک مثالی مرقع تشبیہوں ، استعاروں ، کنایوں ، علامتوں ، تمثیلوں ، قصوں اور اسی قسم کی اور معنوی تدابیر کی مدد سے یوں پیش کرتی ہیں کہ وہ ایک حقیقت نما افسانہ یا ایک افسانہ نما حقیقت بن جاتا ہے - اگرچہ یہ دعویٰ واضح طور پر صرف صحائف آسمانی کے بارے میں کیا گیا ہے کہ وہ اصطلاحی معنوں میں الہامی ہیں ، یعنی اُن کی عبارات من و عن وحی یا روح القدس کی وساطت سے انبیا پر نازل ہوئیں ، تاہم دوسری کتابیں بھی روحانی وجدان اور القائے غیب سے منسوب کی جاتی ہیں - دونوں صورتوں میں مافوق البشر قوتیں اُن کا منبع و مخرج تصور کی جاتی ہیں -

مذاہب کی مقدس کتابوں کے علاوہ مشرق و مغرب کے لاتعداد اولیا و صوفیا نے شاعری کو اپنے کشف و تجلی اور عرفان و وجدان کا وسیلۂ اظہار بنایا ہے - اسی طرح دنیا بھر میں بہت سے چوٹی کے شاعر ایسے ہوئے ہیں جن کے کلام کے ڈانڈے ، اس کے باوجود کہ وہ ولی یا صوفی نہ تھے ، تصوف اور علوم سری و باطنی سے جا ملتے ہیں - ان میں چند ایسے شاعر بھی تھے جو پیغمبر ہونے کے بغیر پیغمبرانہ بصیرت کے مالک سمجھے جاتے ہیں -

اس تاریخی پس منظر کے ہوتے ہوئے محل تعجب نہیں کہ اکثر شعرا نے ، کبھی شاعرانہ تعلی کے طور پر اور کبھی ایسے طریقے سے کہ جس سے تجلی کا یقین ضمیمی مترشح ہوتا ہے ، اپنے تلامیذالرحمان اور

محرم حریم راز ہونے کا اعلان کیا ہے -

غالب ایک شان تفاخر سے کہتا ہے :

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

حافظ صوفیانہ انکسار کے ساتھ اعتراف کرتا ہے :

در پس آئنہ طوطی صفتم داشتہ اند آں چہ اُستاد ازل گفت ہماں می گویم

اقبال ، جو ہمیشہ تہمت شاعری سے خائف رہتا تھا ، قاری کو تلقین کرتا ہے :

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ کہ میں ہوں محرم راز درون میخانہ

ولیم بلیک (William Blake) اپنے خط میں ایک دوست کو اپنی ایک نظم کے متعلق لکھتا ہے :

''میں آپ اپنے منہ سے اُس کی تعریف کروں تو کوئی مضائقہ نہیں کیونکہ میں تو محض اُس کا محرر تھا - اُس کے مصنف عالم بالا کے رہنے والے ہیں -''

ولیم بٹلر ییٹس (W.B. Yeats) اپنی بہت سی نظموں کی شان نزول یوں بیان کرتا ہے کہ جیسے کوئی مافوق الفطرت قوتیں سچ مچ پیکر محسوس میں اُس کے سامنے آ کر اُس سے شعر کہلواتی تھیں -

شیلے (Shelley) خود پیغمبری کو جزو شاعری قرار دیتا ہے - اُس کے نزدیک ''شاعری فی الحقیقت ایک ملکوتی و جبروتی چیز ہے اور شاعر ایک بالاتر از فہم الہام کے وہ مفسر اور نوع انسانی کے وہ معلم ہوتے ہیں جو غیر مرئی دنیا کی قوتوں کے ایک کشفی ادراک کو حقیقت و جمال کے احساس سے وابستہ کر کے مذاہب کی داغ بیل ڈالتے ہیں '' -

اس سلسلے میں انگریزی کے لفظ inspiration کے لیے ''الہام'' کے لفظ کا استعمال قدرے توضیح کا مقتضی معلوم ہوتا ہے - جیسا کہ ہم اوپر ذکر کر چکے ہیں الہام اُن مذاہب کی جو صحائف آسمانی پر مبنی ہیں ایک خصوصی اصطلاح ہے اور اس سے عبارت ان مذاہب کے بانیوں کے وہ ذاتی تجربے ہیں جن کے ذریعے ان صحائف کی عبارات اُن پر نازل ہوئیں - یہ الہامی تجربے محض غیر معمولی نفسی کیفیات یا روحانی واردات

نہ تھے ، بلکہ عالم شہود کے واقعی مظاہر تھے جن میں کلام الٰہی سمع و بصر کی قوتوں کے ذریعے انبیا پر جلوہ گر ہوا - چنانچہ آن کا ذکر استعارۃً نہیں بلکہ لغوی طور پر ، مجازاً نہیں بلکہ حقیقۃً ، تضمینی معنوں میں نہیں بلکہ تعبیری معنوں میں کیا جاتا ہے - کسی غیر نبی کے بارے میں لفظ الہام کا استعمال لغوی معنوں میں تو بدیہی طور پر غلط ہے کیونکہ اسے بر بنائے مفروضہ ایسے تجربے پیش ہی نہیں آ سکتے - رہا اس کا استعارۃً استعمال ، سو وہ بھی انتہائی سوء ادب اور بدعت پر محمول کیا جا سکتا ہے ، بالخصوص اس لیے کہ اس طریق استعمال سے یہ ضمنی نتیجہ نکلتا ہے کہ انبیا کے تجربے مادی نقطۂ نگاہ سے سچ مچ کے واقعات نہ تھے - غالباً یہی وجہ ہے کہ فارسی و اردو کے ادب میں شعرا کی تخلیقی قوت کی توصیف یا توجیہ کے لیے الہام کے لفظ کا استعمال بہت کم دکھائی دیتا ہے - اس کے بجائے کشف ، تجلی ، القاء ، شہود ، عرفان، وجدان اور انھی کے مماثل الفاظ سے کام لیا گیا ہے - یہ الفاظ شاعرانہ قوت کے خارق عادت اور مافوق الفطرت خصائص کو تو کما حقہ اجاگر کرتے ہیں لیکن اس کے ایک اہم پہلو کو نظر انداز کر جاتے ہیں - وہ اس کا عملی اور حرکی پہلو ہے - صوفیا و اولیا کے جن روحانی تجربوں سے یہ الفاظ ماخوذ ہیں ان کی بنیادی خاصیت ایک انفعالی اور سکونی کیفیت ہے جو سراسر حال ہوتی ہے اور قال سے کوئی تعلق نہیں رکھتی - اس کے برخلاف انبیا کے الہامی تجربے حال و قال کے جامع ہوتے ہیں - ان میں حال مقصود بالذات نہیں ہوتا بلکہ محض ایک وسیلۂ قال ہوتا ہے، جس طرح قال اپنے سے ایک بلند تر مقصد ، یعنی پیغام الٰہی کی تبلیغ کے ذریعے نوع انسانی کی فلاح دارین کا وسیلہ ہوتا ہے - شعرا کے تخلیقی تجربے میں بھی حال و قال کے عناصر دوگانہ موجود ہوتے ہیں ، اگرچہ یہ ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے کہ ان کا کلام مقصود بالذات ہوتا ہے یا کسی اور مقصد کی تحصیل کا وسیلہ - اس لیے اگر الہام کے لفظ کو اس کے مذہبی ائتلافات سے معرا کر دیا جائے تو وہ شاعر کے تخلیقی تجربے کی کیفیت بیان کرنے کے لیے صوفیانہ تجربے پر مبنی الفاظ سے کہیں زیادہ

موزوں ہے ۔ اس ضمن میں ہم ایک معتبر سند کو کافی سمجھتے ہیں ۔ وہ ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری کی کتاب ''محاسن کلام غالب'' کا یہ پہلا جملہ ہے :

''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں ۔ مقدس وید اور دیوان غالب ''۔

الہامی شاعری کی جو بہترین توصیف ہماری نظر سے گزری ہے ، وہ شیخ **فریدالدین عطار** نے ذیل کی عبارت میں پیش کی ہے :

''چون از قرآن و احادیث گذشتی ہیچ سخن بالائے سخن مشائخ طریقت نیست ، رحمۃ اللہ علیہم ، کہ سخن ایشاں نتیجۂ کار و حال است نہ ثمرۂ حفظ و قال و ازعیان است نہ از بیان است و از اسرار است نہ از تکرار است و از علم لدنی است نہ از علم کسبی است و از جوشیدن است نہ از کوشیدن است و از عالم ادبنی ربی است نہ از عالم علمنی ربی است کہ ایشاں ورثۂ انبیا اند ۔''

یوں تو اس عبارت کا موضوع صوفیانہ کلام ہے لیکن اگر اس کے مذہبی سیاق و سباق سے قطع نظر کر لیاجائے تو وہ الہامی نظریۂ شاعری کا ایک نہایت عمدہ خلاصہ ہے ۔

اگر ایک طرف ازمنۂ قدیمہ سے یہ عقیدہ چلا آ رہا ہے کہ کوئی پر اسرار خارجی قوت شاعر کے اوپر تسلط حاصل کر کے اس سے شعر کہلواتی ہے تو دوسری طرف اس کے منطقی ضمیمے کے طور پر اس مسئلے کے حل کی بھی کوشش کی گئی ہے کہ شاعر میں ایسی کیا بات ہوتی ہے جس کی وجہ سے سروش غیبی یا روح القدس یا شاعری کی دیوی کی نگاہ انتخاب اس پر پڑتی ہے ۔ اس مسئلے پر فلسفیانہ نکتہ آفرینی کا فخر تقدم افلاطون کو حاصل ہے ۔ افلاطون کے نزدیک شاعری حسن کو مجسم کرنے کا ایک وسیلہ ہے ۔ حسن ایک عالم بالا یعنی ایک عالم امثال کا مکین ہے اور اس کا شعور عقل کی حدود کے اندر نہیں ہو سکتا ، اس لیے شاعر کے لیے ضروری ہے کہ اس کی

عقل سلب ہو جائے، یعنی اس کے لیے جنون لازمی ہے ۔ جنون دو طرح کا ہوتا ہے، جنون بشری اور جنون الٰہی یا جنون سفلی اور جنون علوی۔ افلاطون جنون علوی کی چار قسمیں قرار دیتا ہے، یعنی پیغمبرانہ الہام، صوفیانہ القاء ، شاعری اور عاشقی ، اور پھر وہ شاعری کے متعلق یہ کہتا ہے[1] :

''جنون کی تیسری قسم وہ ہے جو ان لوگوں کو لاحق ہوتی ہے جن کے سر پر فنون کی مقدس دوشیزاؤں کا سایہ ہو ۔ یہ جنون کسی لطیف اور منزہ روح میں حلول کر جاتا ہے اور اس روح کے اندر ایک خروش پیدا کر کے اس سے غنائیہ کلام تخلیق کراتا ہے ، جس میں قدیم زمانوں کے شجاعوں کے کارنامے آیندہ نسلوں کی ہدایت کے لیے بیان کیے جاتے ہیں ۔ لیکن اگر کسی شخص کو فی الواقعہ یہ جنون نہ ہو اور وہ بت خانے کے دروازے پر آ کر دستک دے ، اس امید پر کہ وہ ہنر کے بل بوتے پر داخل ہو سکے گا تو ایسے شخص کو ناکامی کا منہ دیکھنا پڑتا ہے ۔ اس میدان میں فرزانہ دیوانے کا مقابلہ نہیں کر سکتا ''۔

ایک اور جگہ وہ ایک داستان گو سے جو شاعروں کا کلام پڑھ کر لوگوں کو سناتا تھا ، یوں خطاب کرتا ہے[2] :

''وہ ملکہ جو تمہیں ودیعت ہوا ہے ایک فن یا ہنر نہیں ، وہ ایک الہامی قوت ہے ۔ تم قدوسی طاقتوں کے زیر اثر ہو . . . . شاعر ایک لطیف الجبلت ، پرواز کی طاقت رکھنے والی اور مقدس ہستی ہوتا ہے اور وہ کوئی چیز تخلیق نہیں کر سکتا جب تک کہ اس پر ایک الہامی قوت کا قبضہ نہ ہو جائے اور اس کے حواس یکسر زائل نہ ہو جائیں ۔ خدا . . . . شاعروں کے دماغ معطل کر دیتا ہے

---

۱ - فیڈرس (Phaedrus) ۔ ۲ - این (Ion) ۔

اور پھر آنھیں اپنے پیغمبروں کے طور پر استعمال کرتا ھے "۔

جس شخص کو یہ جنون خدا داد لاحق ھو جائے اُس کو حواس ظاھری کے بدلے حواس باطنی ، عقل کے بدلے وجدان اور شعور ذات کے ساتھ شعور کائنات عطا ھو جاتا ھے ۔ حواس کے یک رخہ نقشوں کی جگہ اُسے جیتی جاگتی حقیقتیں نظر آنے لگتی ھیں ۔ عقل کے ورطۂ تذبذب سے نکل کر وہ وجدان کے بحر بیکراں کا شناور بن جاتا ھے ۔ شعور ذات کی کثرت انگیزیوں سے خالی‌الذھن ھو کر وہ ایک وحدت عظیمہ کے احساس سے معمور ھو جاتا ھے ۔ اگر خدا اُسے اپنے ایک پیغمبر کے طور پر مبعوث کرے تو اُسے اپنی حکمت و مشیت کے عرفان کامل کے ساتھ ساتھ عقل کل کی قوت عاملہ بھی عطا کر دیتا ھے تاکہ وہ نوع انسانی کی زندگیٔ دارین کو قوانین الٰہی کے مطابق نئےسرے سے تشکیل دے سکے۔ اگر خـــدا کو اُسے ایک صوفی کا مسلسل تحیر عطا کـــرنا منظور ھو تو اُسے پردۂ شہود میں چھپی ھوئی حقیقت وجود کا جلوہ ارزانی ھو جاتا ھے تاکہ وہ اُسے اپنے اندر جذب کر سکے ۔ اگر اُس کو شاعر کا کام سپرد ھونا ھو تو اُسے شاعر ازل کے تخیل خلاق کا ایک حصہ بخش دیا جاتا ھے ۔ اگر اُس کے نصیبوں میں عاشقی ھو تو وہ جذبۂ وصال جو فی‌الحقیقت فنائے ذات کی آرزو ھے ، اُس کی ساری ھستی پر مسلط ھو جاتا ھے ۔ بہر صورت : عشرت قطرہ ھے دریا میں فنا ھو جانا

اور فنا ھو کر ان میں سے ھر ایک اپنے آپ سے یہ کہتا ھے :

دل ھر قطرہ ھے ساز انا البحر ھم اُس کے ھیں ھمارا پوچھنا کیا

اس جنون الٰہی کا دعویٰ بعض شاعروں کی ایک ادائے خاص ھے ۔ غالب کہتا ھے :

بک رھا ھوں جنوں میں کیا کیا کچھ کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی

نہ پوچھ وسعت میخانۂ جنون غالب جہاں یہ کاسۂ گردوں ھے ایک خاک انداز

دیکھا اسد کو خلوت و جلوت میں بارھا دیوانہ گر نہیں ھے تو ھشیار بھی نہیں

جوش جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسد صحرا ھماری آنکھ میں مشت غبار ھے

اقبال کہتا ھے :۔

وہ حرف راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں خدا مجھے نفس جبرئیل دے تو کہوں
کیا صوفی و ملا کو خبر میرے جنوں کی آن کا سر دامن بھی ابھی چاک نہیں ہے
تا نہ پنداری سخن دیوانگیست در کمال این جنوں فرزانگیست
گریز آخر ز عقل ذوفنوں کرد دل خود کام را از عشق خوں کرد
ز اقبال فلک پیما چہ پرسی حکیم نکتہ دان ما جنوں کرد

غالب و **اقبال** ہی پر کیا منحصر ہے ، شاعری کے میدان میں جنون کی کارفرمائی فارسی و اردو کے اکثر شعرا کا ایک مرغوب موضوع ہے ۔

اگرچہ فارسی و اردو کے معروف شعرا میں (غالباً دو مجذوب صوفیوں یعنی سرمد اور بابا طاہر عریاں کے سوا) ایسے کوئی شاعر نظر نہیں آتے جو فی الواقعہ دیوانے یا دماغی امراض میں مبتلا تھے ، لیکن یورپ کے ادب میں ایسے شعرا کافی تعداد میں ملتے ہیں ۔ ان میں انگریزی کے شعرا **کولنز** (Collins) ، **سمارٹ** (Smart) ، **کوپر** (Cowper) ، **بلیک** (Blake) ، **ایڈگر ایلن پو** (Edgar Allan Poe) ، اور **ایزرا پاؤنڈ** (Ezra Pound) ؛ جرمن شاعر **نوولس** (Novalis) اور فرانسیسی شاعر **جیرارد نروال** (Gerard de Nerval) خاص طور پر قابل ذکر ہیں ۔ ان میں سے بعض کو اپنے جنوں کا صرف علم ہی نہ تھا بلکہ اس پر فخر بھی تھا ۔

بلیک کی صوفیانہ مجذوبیت کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو :

''میں اپنے متعلق یہ دعویٰ کرتا ہوں کہ میں خارجی کائنات کو آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھتا ۔ میرے لیے وہ ایک مزاحمت ہے ، نہ کہ مد عمل ۔ مجھ سے یہ پوچھا جائے گا کہ 'جب سورج نکلتا ہے تو کیا تمھیں ایک قرص آتشیں دکھائی نہیں دیتا جو ایک اشرفی سے مشابہ ہوتا ہے ؟' ۔ نہیں نہیں ، مجھے تو کوکبۂ آسمانی کا ایک دستہ دکھائی دیتا ہے جو بلند آواز سے یہ حمدیہ ترانہ الاپتا ہے کہ 'مقدس ہے ذات باری جس کے جلوے کے آگے یہ آفتاب ایک ذرہ ہے ۔'

میں اپنی جسمانی آنکھ سے کچھ نہیں پوچھتا ، جس طرح میں ایک کھڑکی سے کسی منظر کے متعلق کوئی سوال نہیں کرتا ۔ میں اُس کی مدد سے نہیں دیکھتا بلکہ اُس کو ایک پردہ سمجھ کر اُس کے پار گزر جاتا ہوں ۔''

بلیک اقبال کی اس ہدایت پر کاربند تھا کہ :

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی ہو دیکھنا تو دیدۂ دل وا کرے کوئی

نوولس کا نظریہ ہی یہ تھا کہ شاعری جنون کے بغیر ممکن نہیں ۔ چنانچہ وہ کہتا ہے : ''شاعر محض از خود رفتہ نہیں بلکہ صحیح معنوں میں حواس باختہ ہوتا ہے ۔ اس کے عوض میں شاعری کا معجزہ اُس کے بطون سے از خود صادر ہوتا ہے ۔ وہ لغوی معنوں میں معروض و موضوع، خارج و باطن ، انا و ماسوا ، بیک وقت سب کچھ ہوتا ہے ۔''

جیرارد نروال کے یہاں التباس خارج و داخل کا یہ حال تھا کہ وہ اپنے احساسات و تصورات اور خارجی حقائق میں کوئی تمیز نہ کرتا تھا اور اُس کا عقیدہ تھا کہ ہمارے ارد گرد کی چیزوں کا اُن چیزوں سے جن کا وجود ہمارے دماغوں میں ہوتا ہے، ایک نہایت گہرا تعلق ہوتا ہے ؛ چنانچہ ہمارے خواب اور ہمارے واہمے حقیقت سے منسلک ہوتے ہیں ، چاہے ہمیں اس کا علم ہو یا نہ ہو ۔

چند شاعر ایسے بھی ہوئے ہیں جنھیں نہ جنون الٰہی تھا نہ جنون بشری ، لیکن وہ جنون کو شاعری کے لیے ناگزیر سمجھتے تھے اور اس لیے اُس کے علائم کو مصنوعی طور پر پیدا کرنے کے قائل تھے ۔ مثلاً فرانسیسی شاعر **ریمبو** (Rimbaud) اپنے اس نقطۂ نگاہ کو ذیل کے خطرناک الفاظ میں بیان کرتا ہے :

''جو شخص شاعر بننا چاہے اُس کے لیے جو چیز سب سے ضروری ہے وہ اپنے آپ کو جاننا ہے ، مکمل طور پر جاننا ۔ شاعر اپنی روح کو غور سے دیکھتا ہے ، اُس کی جانچ پڑتال کرتا ہے ، اُس کو آزمائشوں میں مبتلا کرتا ہے اور جب اُس کو بالآخر پوری طرح پہچان لیتا ہے تو پھر اُس کی تربیت کرتا

ہے . . . . . ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ روح کو ایک طاغوتی ہستی بنا لیا جائے . . . . شاعر ایک طویل ، شدید اور سوچے سمجھے طریقے سے اپنے حواس کو مختل کر کے اپنے اندر بصیرت پیدا کرتا ہے . . . . وہ اپنے آپ کو سب سے بڑا مجرم ، بلکہ خود ابلیس (جو سب سے بڑا عارف ہے) بنا ڈالتا ہے ۔''

روحانی خود کشی کے اس نسخے نے دنیا کو علامتی تحریک کے چند بہترین شاھکار بخشے ۔ یہ طاغوتی روح ، جس کی پرورش کے لیے ریمبو اتنے جان جوکھوں کے جتن ضروری سمجھتا ہے ، کبھی کبھی فطرت کی ایلچی بن کر خود بخود بھی آتی ہے ۔ اسے قدیم یونانی ڈیمن (Daemon) یعنی دیو کہتے تھے اور اس کا کام خاص الخاص لوگوں پر ، جن میں شعرا بھی شامل تھے، قبضہ کر کے ان سے کارہاے نمایاں کرانا تھا ۔ یہ مذھب کی روح القدس اور صوفیا کی تجلی کی حریف و حلیف تھی اور اس کا حلقۂ اثر سارے علوم و فنون کو محیط تھا اور تو اور گوئٹے (Goethe) بھی ، جو مغربی ادب کی تاریخ کے چار سب سے بڑے شعرا میں شمار کیے جانے کے علاوہ فنکار کی صحت دماغی کا ایک مثالی نمونہ سمجھا جاتا ہے ، اس کا معتقد تھا ۔ گوئٹے تو گوئٹے، صوفی منش بلیک (Blake) بھی اس کے آگے سر تسلیم خم کرتا تھا ۔ وہ ''جنت گم گشتہ'' کے مصنف ملٹن (Milton) کے بارے میں یہ رائے ظاھر کرتا ہے کہ ''جب ملٹن خدا اور فرشتوں کے متعلق لکھتا ہے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کا قلم پا بہ زنجیر ہے ، لیکن جب وہ شیطان اور دوزخ کے احوال بیان کرتا ہے تو وہ آزاد دکھائی دیتا ہے ۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ ایک حقیقی شاعر تھا اور ابلیسی گروہ کا رکن ۔''
جس ابلیس کی قاھری کا اعتراف ان نقطہ ھائے خیال میں مضمر ہے وہ وھی ابلیس ہے جو اقبال کے مکالمۂ جبریل و ابلیس میں جبریل کے اس سوال کا کہ ''ھمدم دیرینہ کیسا ہے جہان رنگ و بو ؟''
جواب یوں دیتا ہے :

''سوز و ساز و درد و داغ و جستجوے و آرزو''

''سوز و ساز و درد و داغ و جستجوے و آرزو'' کو فارسی و اردو کے شعرا کبھی کبھی ''داغ جگر'' کا مجموعی نام دیتے ھیں ۔ اس داغ جگر کے طبیعیاتی اوصاف پر شعرا نوک قلم سے جو جراحت کاریاں کیا کرتے ھیں اُن کی خونیں نقش طرازیوں سے فارسی و اردو کی شاعری ایک لالہ زار دکھائی دیتی ھے ۔ لیکن ان سے قطع نظر ، وہ اپنے علامتی معنوں میں شاعر کا وہ جذبۂ تخلیق ھے جو اُسے ھمیشہ آتش بجاں رکھتا ھے ۔ یہ جذبہ اُس کی طبیعت میں جبلۃً موجود ھوتا ھے اور اُس کے لیے فطرت کی طرف سے عطا کیا ھوا ایک نگین نیابت ھوتا ھے ۔ اقبال کے الفاظ میں وہ ''شرار زندگی'' ، ''عشق کی تیغ جگر دار'' ، ''سوز و ساز رومی'' ، ''سر خلیل'' ، ''ید بیضا'' اور ''دست کلیم'' ھے اور اُسی سے معجزۂ فن کی نمود ھوتی ھے کیونکہ وہ اُس عشق کا مترادف ھے جو ''دم جبریل'' ، ''دل مصطفیٰ'' ، ''خدا کا رسول'' اور ''خدا کا کلام'' ھے ۔

اگرچہ شاعر کا داغ جگر الہام اور جنون الٰہی کی طرح ایک عطیۂ وھبی ھوتا ھے لیکن وہ ایک ایسا چشمہ ھے جس کے جاری رکھنے کے لیے مسلسل سینہ کاوی کی ضرورت ھوتی ھے ، اس لیے اُس سے فیض یاب ھونا شاعر کے لیے اکثر جوئے شیر لانے کے برابر ھوتا ھے ۔

صد نالۂ شبگیرے ، صد صبح بلا خیزے
صد آہ شرر ریزے ، یک شعر دلآویزے

لیکن وہ وسیلہ جس کی مدد سے شاعر اپنے داغ جگر کو صفحۂ کاغذ پر جلوہ گر کرتا ھے محض فنی کاری گری نہیں ھوتا ۔

این سعادت بزور بازو نیست تا نہ بخشد خدائے بخشندہ

اس سعادت کو جوھر قابل ، فطانت، فطری ملکہ ، نبوغ ، 'جینیس' (genius) اور اس کے مماثل ناموں سے موسوم کیا جاتا ھے اور یہ وھی چیز ھے جو نبیوں کے الہام میں عمل کی معجزانہ قوت، صوفیوں کے انجذاب میں بقول عطار ''کاروحال'' اور دیوانگان الٰہی میں فرزانگی ھوتی ھے ۔ اسے حواس کی ایک غیر معمولی ذکاوت ، ادراک کی ایک عجیب و غریب

قوت ، ابداع و اختراع کی ایک زبردست قابلیت ، تخیل کی دور رسی ، بصیرت کی گیرائی ، جذبات کی ہمہ گیری ، ہر شئے مخلوق کے ساتھ صمیمی ہمدردی ، مظاہر کائنات میں نئے نئے روابط دیکھنے کی طاقت ، انسانی فطرت کے اسرار و غوامض کا علم ، شاعرانہ تجربوں کو زندہ حقیقتوں کی صورت میں دوسرے لوگوں تک منتقل کرنے کی استعداد اور اسی قبیل کی اور بہت سی چیزیں کہا گیا ہے ۔ ان مختلف توصیفوں میں جو چیز قدر مشترک ہے ، وہ یہ ہے کہ وہ الہامی واردات سے مستفیض ہونے کے کسی نہ کسی جبلی و فطری وسیلے کی طرف اشارہ کرتی ہیں اور ان سب کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ جس طرح شاعرانہ الہام ایک وجدانی وغیر شعوری چیز ہے ، اسی طرح اُس کو ایک شعری تخلیق میں مجسم کرنے کا عمل بھی عقل و ارادہ کی حدود سے باہر ہوتا ہے یا کم از کم اس عمل کا محرک اصلی دائرۂ شعور کے اندر نہیں ہوتا ۔

شیلے (Shelley) اس نکتے کو یوں بیان کرتا ہے :

''شاعری فکر کے عمل سے کوئی مشابہت نہیں رکھتی ، یعنی وہ ایک ایسی قوت نہیں جو ارادے کے زیر فرمان ہو ۔ کوئی شخص یکا یک بیٹھے بٹھائے یہ اعلان نہیں کر سکتا کہ ''اب میں شاعری کروں گا'' ۔ کسی عام انسان کا تو کیا ذکر ، بڑے سے بڑے شاعروں کے لیے بھی یہ اعلان چھوٹا منہ بڑی بات ہوگا کیونکہ تخلیق کے عمل میں نفس انسانی ایک بجھتے ہوئے انگارے کی طرح ہوتا ہے جسے کوئی غیر مرئی اثر ہوا کے ایک آوارہ جھونکے کی طرح عارضی طور پر دھکا دیتا ہے ۔ یہ غیر مرئی اثر شاعر کے اندر ہی سے اضطراری طور پر پیدا ہوتا ہے ، جیسے ایک پھول کا رنگ اُس کی نشو و نما کے دوران میں اندرونی قوتوں کے زیر اثر بدلتا رہتا ہے اور ہماری طبیعت کے شعوری حصے نہ اُس کی آمد کی قبل از وقت اطلاع دے سکتے ہیں اور نہ اُس کے رخصت ہو جانے کی خبر ۔ اگر کسی طرح یہ اثر اپنی اصلی

صورت میں اور اپنی اصلی قوت کے ساتھ برقرار رہ سکتا تو خدا جانے اس کے نتائج کتنے عظیم‌الشان ہوتے ۔ لیکن امر واقعہ یہ ہے کہ جہاں شعرگوئی کا عمل شروع ہوا وہیں آمد ، الہام ، اندرونی تقاضا ، یعنی وہ قوت جو شعر کہلواتی ہے ، رو بزوال ہوئی ۔ چنانچہ شاندار سے شاندار شاعری جو اہل دنیا تک پہنچی ہے وہ بھی غالباً شاعر کے اصلی تصور کا ایک دھندلا سا عکس ہے ۔"

کولرج (Coleridge) کہتا ہے :

"پودے کو اس بات کا شعور نہیں ہوتا کہ وہ نشو و نما پا رہا ہے ۔ اسی طرح جوہر قابل کا عمل غیر شعوری طور پر ہوتا ہے ۔ جوہر قابل کا کمال اسی میں ہوتا ہے ۔"

مارسل پروسٹ (Marcel Proust) ایک مصور الستیر کو تصویر بناتے ہوئے پیش کرتا ہے :

"**الستیر** کی یہ کوشش کہ حقیقت کے روبرو اپنے آپ کو ہر عقلی چیز سے مخلی کر لے بڑی قابل تعریف تھی ۔ یہ شخص اس سے پیشتر کہ تصویر کھینچنے بیٹھے، اپنے آپ کو عمداً جاہل مطلق بنا لیتا تھا ۔ چنانچہ وہ اپنی دیانت مقصد کے باعث اپنے فن کی اٹکل بھی ہاتھ سے کھو بیٹھتا تھا ۔ جو چیز انسان کے علم میں آجاتی ہے اُس کی بجائے خود کوئی ہستی نہیں رہتی ۔"

تخلیق کے عمل میں عقل کو عمداً معطل کرنے کی یہ ایک انتہائی صورت ہے ۔ بہر حال اس مثال میں ایک باریک نفسیاتی اور مابعدالطبیعیاتی نکتہ مضمر ہے ۔ علم و فکر اپنے موضوع کو محدود کر لیتے ہیں ، اُس کو ایک چوکھٹے میں جڑ دیتے ہیں اور اُس کی جو ہستی بذات خود تھی ، یعنی اُس کی حقیقت نفس الامری ، وہ سلب کر لیتے ہیں ۔ وہ ایک ضابطۂ معلومات یا رابطۂ افکار کا ایک حصہ بن جاتا ہے اور ایک خود مختار کل کی حیثیت سے نیست و نابود ہو جاتا ہے ۔ چنانچہ جب فنکار تخلیق کے عمل میں مصروف ہوتا ہے تو اُس وقت وہ فکر سے کام

نہیں لیتا ۔ اگر وہ اپنی عقلی قوتوں کو استعمال کرتا ہے تو صرف اُس وقت جب وہ اپنی لکھی یا بنائی ہوئی چیز پر نظر ثانی کرتا ہے ۔

لا شعور کا تجزیہ کرنے والے نفسیات دانوں کا امام **فرائیڈ** (Freud) ، جس کے نزدیک شاعری شاعر کے لیے دبی ہوئی خواہشوں کا ترفع ، ناکامیوں اور محرومیوں کا ایک معاوضہ اور اعصابی عارضوں کا انسداد یا نجی علاج ہوتی ہے ، شاعری کو خوابوں کی زبان اور نفس غیر شعوری کی ایک قدرتی پیداوار کہتا ہے ۔ نفس غیر شعوری اُس کے خیال میں ایک شعر آفریں عضو ہے ؛ کیوں کہ وہ اُن حروف استثنا (Conjunctions) کے بغیر کام کرتا ہے جو منطق کا جوہر ہیں ، یعنی اُس کے لیے ''چوں کہ'' ''لہٰذا'' ''لیکن'' کوئی معنی نہیں رکھتے۔ جس طرح مشابہت ، موافقت اور مجانست کے تصورات خوابوں میں تمثالی پیکر بن کر یوں حواس کے سامنے آتے ہیں کہ انمل بے جوڑ چیزوں کے ایک جگہ جمع ہونے سے ایک عجیب و غریب وحدت پیدا ہو جاتی ہے، اسی طرح شاعر کا تخلیقی عمل اُس کے گزشتہ غیر شعوری تجربات کے متفرق اجزا کو لے کر اضطراری طور پر تجربے کی نئی نئی صورتیں پیدا کرتا ہے ۔

یونگ (Jung) نے **فرائیڈ** کے انفرادی لا شعور کے مقابلے میں اجتماعی لا شعور کا نظریہ پیش کیا ، جسے وہ چند قدیم‌الاصل بنیادی نقوش کا ایک ذخیرہ کہتا ہے جو اوائلی انسانوں کے ذہنوں پر اُن کے تجربوں کے زیر اثر مرتسم ہوئے ۔ یہ اُمہات النقوش ، یہ بنیادی تمثالیں اُس کے نزدیک نہ صرف ایک قسم کی شاعری کا (جسے وہ ارادی و شعوری شاعری سے متمائز کرتا ہے) مواد خام ہیں بلکہ اپنی ہیئتیں اپنے اندر مضمر رکھتی ہیں اور اس لیے شاعری کی خالق و صورت گر ہوتی ہیں ۔

یہاں پہنچ کر شاعری تجلی کے عالم افروز لمحوں اور داغ جگر کے گوہر شب چراغ سے محروم ہو کر محض انفرادی اور اجتماعی لا شعور کے ناپیدا کنار دھندلکے میں ٹمٹمانے والے چراغوں کی لو بن جاتی ہے ۔ یہ مقام وجدانی و غیر شعوری نظریۂ شاعری کا نقطۂ انحراف ہے ؛ جس

طرح اس نظریے کا انتہائی دعویٰ یہ ہے کہ شاعری آسمان کی زبان ہے ، اسی طرح اس کے مخالف عقلی و تکنیکی نظریے کی انتہائی صورت یہ اعتراف ہے کہ شاعری محض الفاظ کی کاری گری ہوتی ہے ۔ بعض شعرا اس کو اپنی فنی کارگزاری کے حق میں توہین سمجھتے ہیں کہ انہیں کسی غیبی قوت کے ہاتھوں میں محض ایک آلہ سمجھا جائے ، چاہے وہ روح الامین ہو ، چاہے شاعری کی دیوی ، چاہے کوئی موکل جن ۔ یا ان کا انکسار یہ گوارا نہیں کرتا کہ وہ زمین کے باشندے ہو کر آسمان سے ناتا جوڑیں ۔

بودلئیر (Baudelaire) نے الہام کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ محض آئے دن کی محنت کا نام ہے ۔ ولیم مورس (William Morris) سرے سے اس کے وجود ہی کا قائل نہیں اور اسے صرف اٹکل کا معاملہ سمجھتا ہے ۔ آڈن (Auden) الہام کو محض ایک اتفاقی امر سمجھتا ہے اور کہتا ہے :

''شعر گوئی کی تحریک اور الہام کی اصلیت میرے نزدیک صرف یہ ہے کہ تعمیر اور کاریگری کی قدرت میں کسی برق توانائی کی ایک لہر یکایک آ کر شامل ہو جاتی ہے ۔''

لیکن مذہب و تصوف کی اصطلاحات کی جگہ سائنس کی اصطلاحات استعمال کرنے سے یہ مسئلہ حل تو نہیں ہو جاتا ۔ الفاظ میں برق لہروں کا پیدا ہو جانا کشف و الہام سے کچھ کم خارق عادت معلوم نہیں ہوتا ۔ اسی طرح محض انکار سے یہ مسئلہ معدوم نہیں ہو جاتا ۔

سی ڈے لوئیس (C. Day Lewis) ذیل کی عبارت میں اس مسئلے کے وجود کے ساتھ ساتھ اس کے لاینحل ہونے کا اعتراف کرتا ہے :

''شاعر ایک پیشہ ور کاری گر ہوتا ہے ، یعنی فن معماری کا ایک ماہر جو مختلف قسموں کے سامان تعمیر پر تجربے کرتا رہتا ہے اور فن تعمیر کے متعلق طرح طرح کے ہندسی مسائل طے کرنے کی کوشش میں مصروف رہتا ہے ۔ جو عمارتیں وہ کھڑی کرتا ہے ، ایک دن اتفاق سے ان میں سے کسی ایک عمارت کی ایک کھڑکی میں سے ایک عجیب و غریب روشنی

دکھائی دیتی ہے ۔ ہوا کیا ہے ؟ کوئی آسمانی مہمان وہاں آ کر اترا ہے ، یعنی شاعری کی روح . . . . . یہ آسمانی مہمان کہاں سے آتے ہیں ، شاعر کچھ نہیں کہہ سکتا ۔ کیا یہ عالم بالا سے جہاں تجلی کا سرچشمہ اُبلتا ہے، آتے ہیں یا مادی دنیا کے اندر بسنے والے جن و پری ہوتے ہیں یا اُس کے اپنے ذہن کے کسی گم گشتہ براعظم کے باشندے ہوتے ہیں جہاں نوع انسانی کے ماضی کے ذخیرے مدفون ہیں ، یعنی ایک ایسا براعظم جسے شعور کے سمندر کی لہریں نگل گئی ہیں ۔"

کیا یہ ممکن نہیں کہ شاعری کی روح ، وہ چاہے کچھ بھی ہو ، شاعر کو ایسی عمارتیں بنانے میں مدد دیتی ہو جو اُس کی جلوہ گاہ بننے کے قابل ہوں ؟

شاعر جس لفظی کاری گری کا منکسرانہ اعتراف کیا کرتے ہیں ، وہ زبان کے ایک خاص طریق استعمال کا نام ہے جو اُس کے تمام محاسن کو اُجاگر کر دیتا ہے اور اُس کے تمام امکانات کو قوت سے فعل میں لے آتا ہے ۔ کہا جاتا ہے کہ یہ طریق استعمال ہی وہ چیز ہے جو شعر کو نثر اور عام گفتگو پر تفوق بخشتا ہے ، کیونکہ ہر وہ خوبی جو نثر یا گفتگو میں الفاظ کے لیے ممکن ہے ، مثلاً صوتی خوش گواری ، معنوی پہلو داری اور علامتی رمزیت ، شعر میں اُس کو چار چاند لگ جاتے ہیں اور اس کے علاوہ الفاظ میں ایک نئی قدرت ، ایک نئی شخصیت ، پیدا ہو جاتی ہے ۔ اس طریق استعمال پر قدرت رکھنے کی توجیہ یوں کی جاتی ہے کہ شاعر کو الفاظ سے ایک خاص شغف اور ان کی خوبیوں کا ایک خاص ادراک ہوتا ہے ، لیکن یہ توجیہ خود ایک مزید توجیہ کی محتاج معلوم ہوتی ہے ۔ محض لفظی ادراک اُس قسم کی شاعری کیونکر پیدا کر سکتا ہے جس کے متعلق غالب یہ دعویٰ کرتا ہے :

گنجینۂ معنی کا طلسم اُس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

غالب کا مطلب بداہۃً یہ ہے کہ الفاظ اُس کے اشعار میں آ کر

گنجینۂ معنی کے طلسم بن جاتے ہیں ۔

پال والیری (Paul Valery) جو عقلی نظریے کے مجتہدین میں شمار ہوتا ہے ، شاعرانہ زبان سے بحث کرتے ہوئے کہتا ہے :

''میرے نزدیک شاعر ایک ایسا شخص ہوتا ہے جس کے اندر ایک غیر معمولی واقعے کے زیر اثر ایک قسم کی قلب ماہیت کی بدولت شعر گوئی کی پراسرار قوت پیدا ہو جاتی ہے ۔ جس طرح جانوروں میں کوئی شکاری ، کوئی گھونسلا بنانے والا ، کوئی پل بنانے والا اور کوئی سرنگیں کھودنے والا ہوتا ہے ، اسی طرح انسانوں کے ایک گروہ میں شعر گوئی کا ملکہ اتفاقاً پیدا ہو جاتا ہے ۔ یہ بالکل ویسا ہی ہے جیسے بعض بچے صرف چلنا سیکھتے ہیں اور بعض شروع ہی سے ناچنے لگتے ہیں ''۔

دوسرے الفاظ میں اُس کے نزدیک شعر گوئی ایک قسم کی تہذیب یافتہ حیوانی جبلت ہے ۔ یہ حیاتیاتی یا نفسیاتی تجزیہ الہامی اور وجدانی نظریوں سے کچھ کم عقل آزما اور عقیدت طلب نہیں ، کیونکہ جبلت عقل سے اُتنا ہی دور کا تعلق رکھتی ہے ، جتنا الہام و وجدان ۔

ایک دبستان خیال ، جو زبان سے زبان کی خاطر شغف کو اچھی شاعری کے لیے کافی نہیں سمجھتا ، شاعری کو جذبات کی زبان کہتا ہے ۔ اس نظریے کا ایک ممتاز نمایندہ **آئی اے رچرڈز** (I. A. Richards) زبان کے استعمال کے دو طریقوں میں تمیز کرتا ہے ؛ ایک تحویلی اور دوسرا جذباتی ۔ تحویلی طریقہ تو افکار و اشیا کا حوالہ دینے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اور جذباتی طریقہ اس غرض سے اختیار کیا جاتا ہے کہ ان افکار و اشیا سے جو جذبات و امیال پیدا ہوتے ہیں اُن کا اظہار کیا جائے ۔ سائنس اور نثر کی زبان تحویلی ہوتی ہے اور شاعری کی زبان جذباتی ۔ شاعر اپنے مختلف و متضاد ہیجانات و میلانات میں ہم آہنگی پیدا کر کے وزن ، قافیہ ، آہنگ اور الفاظ کی صوتی و کنایتی خصوصیات کی مدد سے اُنھیں ایک منظم اور متوازن

شکل دیتا ہے اور اس طرح اپنی اشتہاؤں کی تسکین کرتا ہے ۔ یہ نظریہ فرائیڈ کے معالجۂ نفس کے نظریے سے مشابہ ہے ۔ فرق صرف اتنا ہے کہ رچرڈز کے یہاں اظہار جذبات غیر شعوری طور پر نہیں ہوتا بلکہ اس کے لیے یہ لازم ہے کہ شاعر اپنے جذباتی تجربات میں توازن پیدا کرنے اور ان کی آشفتگی و شوریدہ سری پر ایک منظم ہیئت عائد کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو ۔ ظاہر ہے کہ یہ صلاحیت خود جذبات میں موجود نہیں ہوتی اور اس کا منبع کوئی اور قوت ہے ۔

ورڈز ورتھ (Wordsworth) کا ایک مشہور مقولہ ہے کہ ''شاعری قوی جذبات کا ایک اضطراری سیلان ہے ، اس کا سرچشمہ ماضی کے وہ جذبات ہوتے ہیں جنھیں سکون کے لمحوں میں یاد کیا جائے ۔ شاعر ان جذبات پر غور کرتا ہے تا آں کہ ایک قسم کے رد عمل کے ذریعے وہ خود تو غائب ہو جاتے ہیں لیکن ان سے مماثل نئے جذبات آہستہ آہستہ پیدا ہو کر فی الواقعہ شاعر کے نفس میں وارد ہو جاتے ہیں ۔''

اس عبارت میں ایک تضاد نظر آتا ہے ۔ ایک طرف تو اضطراری سیلان کا دعویٰ ہے اور دوسری طرف سکون کے لمحوں میں پرانے جذبات کے مواد سے نئے جذبات کے پیدا ہونے کا دعویٰ ۔ غالباً ورڈز ورتھ کا مطلب اضطراری سیلان سے صرف یہ تھا کہ شاعر کے جذبات مصنوعی نہیں ہوتے بلکہ اصلی ہوتے ہیں ۔ بہر حال ان کے شاعری کا موضوع بننے کے لیے ان کے باہر کسی اور قوت کی ضرورت واضح ہے ۔

اس سلسلے کی ایک اور کڑی یہ نظریہ ہے کہ شاعر ایک ایسا شخص ہوتا ہے جو تحیر و استغراق کے عالم میں کائنات اور زندگی کے مظاہر کا مشاہدہ کیا کرتا ہے اور اس مشاہدے سے جو جذبات و افکار اس کے دل و دماغ میں پیدا ہوتے ہیں ان کے متعلق بہ آواز بلند اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے ۔ تحیر و استغراق سے یقیناً شاعری کا مواد مہیا ہو سکتا ہے لیکن اس پر شاعرانہ ہیئت عائد کرنے کے لیے اس کیفیت گم شدگی سے کوئی مختلف چیز ضروری معلوم ہوتی ہے ورنہ شاعر کی

خود کلامی محض مجذوب کی بڑ ہوگی ۔

اسی کا متجانس ایک اور نظریہ یہ ہے کہ شاعر ایک ایسے علم کا مالک ہوتا ہے جو دوسرے لوگوں کو عطا نہیں کیا گیا اور وہ اس علم میں دوسرے لوگوں کو شریک کرنا چاہتا ہے ۔ چنانچہ شاعری علم انسانی کے اُفق کو وسیع کرنے کا ایک وسیلہ ہے ۔ وہ فلسفے کے مجرد افکار اور سائنس کے انکشافات و معلومات کے دائرے کے باہر جا کر حقیقت کو ایک مجسم صورت میں بے نقاب کرتی ہے ۔ اس نظریے کی صداقت محل نظر نہیں لیکن سوال پیدا ہوتا ہے کہ شاعر کا خصوصی علم اُس کو کہاں سے حاصل ہوتا ہے ؟

ہم نے شعوری اور عقلی نظریوں کا جو مختصر سا تجزیہ پیش کیا ہے اُس سے ظاہر ہے کہ ان تمام نظریوں میں کوئی ایسا عامل مفروض ہے جس کی وہ تصریح نہیں کرتے ۔ اگر الہامی و وجدانی نظریوں پر سریت ، باطنیت ، معجزہ فروشی اور توہم پرستی کا الزام اور اسی طرح انفرادی و اجتماعی لا شعور کے نظریوں پر محض نفسیاتی قیاس آرائی کا الزام عائد ہوتا ہے تو دوسری طرف عقلی و شعوری نظریوں کا بنیادی مقدمہ بھی کوئی قدر مجہول ہے ۔ کیا کوئی ایسی چیز ہے جو نظریوں کے اول الذکر گروہ کی عقلی توجیہ بھی کر سکے اور مؤخر الذکر گروہ کی عقلی توجیہوں کے نقائص کی تلافی بھی کر سکے ۔

اس چیز کی نشان دہی شیکسپیئر (Shakespeare) نے ذیل کے معنی خیز الفاظ میں کی ہے :

''دیوانے ، عاشق اور شاعر میں تخیل کوٹ کوٹ کر بھرا ہوتا ہے ۔''

اس مقولے کے مطابق مجنونان الٰہی کی جو چار قسمیں افلاطون نے مقرر کی تھیں ، اُن میں سے تین کا مابہ الاشتراک تخیل ہے ۔ رہے انبیا ، سو اُن کے معاملے میں تخیل انسانی کی جگہ تخیل ربی کارفرما ہوتا ہے ۔ چنانچہ تخیل وہ نقطہ ہے جہاں ربی و بشری ، دیوانگی و فرزانگی ، الہام اور تکنیک ، شعور و لاشعور کا وصال ہوتا ہے ۔ یہ وہ اُفق ہے جہاں شاعری کے آسمان و زمین ایک دوسرے سے بغل گیر ہوتے ہیں ۔ یہاں

شاعری کا تخلیقی کارنامہ جادو بھی ہے اور غیر معمولی طباعی رکھنے والے لوگوں کی اختراعی قدرت بھی ، القائے غیبی بھی ہے اور جنون ذوفنون بھی ، خاتم سلیمانی بھی ہے اور داغ جگر بھی ، خوابوں کی صورت گری بھی ہے اور عالم بیداری کی ایک تشکیلی کارروائی بھی ، دل کا سیلان جذبات بھی ہے اور دماغ کی سیلان بندی بھی ، مشاهده و استغراق اور علم خصوصی بھی ہے اور ان کا ابلاغ بھی - یہاں غالب کا یہ دعویٰ کہ ع

''آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے''

ایک شاعرانہ تعلی یا تجلی فروشی نہیں رہتا ، کیوں کہ ''نوائے سروش'' اور ''صریر خامہ'' مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور یہ دریافت کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ ان میں سے کون عامل ہے اور کون معمول ، کون خالق ہے اور کون مخلوق -

یہاں فطرت اور مافوق الفطرت کا امتیاز مٹ جاتا ہے اور خدا ، انسان اور فطرت ایک ہو جاتے ہیں ، کیوں کہ خدامست فلسفی یا کوب بومہ (Jacob Boehme) کے الفاظ میں ''فطرت خدا کا تخیل ہے -'' خدا نے کائنات کو اپنے جلوے کا پرتو بنایا اور اس کی قوت خلاق نہ صرف صور فطرت میں بلکہ روح انسانی میں بھی حلول ہے - چنانچہ انسان تخیل کی بدولت تخلیق کے معاملے میں خدا کا نائب اور معاون کار ہے -

تخیل شعور کی معراجی صورت ہے اور شاعر انھی معنوں میں ''صاحب شعور'' ہوتا ہے -

شیلنگ (Schelling) کہتا ہے کہ فطرت بحیثیت مجموعی شعور حاصل کرنے کی کوشش میں مصروف ہے اور تخیل جمالیاتی ادراک کا وہ آلہ ہے جس کے ذریعے اس نے بالآخر شعور حاصل کیا اور پھر شعور کی بدولت تخلیق کی آزادی حاصل کی -

اگر شاعر لغوی معنوں میں صاحب شعور ہوتا ہے تو اس کا شعور

اس شعور کلی ، اس تخیل آفاقی کا ایک حصہ ہوتا ہے ۔ اگر وہ صاحب شعور نہیں ہوتا تو اس صورت میں :

ہے وہی بد مستیٔ ہر ذرہ کا خود عذر خواہ
جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہے

بہر صورت ہم کولرج اور شیلے کے ہم زبان ہو کر کہہ سکتے ہیں کہ شاعری تخیل کی زبان ہے ۔

تیسرا باب

تخیل کی ماہیت

یہ نظریہ کہ شاعری کی قوت عاملہ تخیل ہے ، ایک مستقل نظریے کے طور پر مغربی تنقید ادب کی تاریخ میں سب سے پہلے انگلستان کی رومانی تحریک کے دو بانیوں میں سے ایک یعنی کولرج نے پیش کیا ۔ ہم اُس کی ''ادبی سوانح عمری'' میں سے دو اقتباسات ، جن سے آگے چل کر مفصل بحث کی جائے گی ، پیش کرتے ہیں :

''میرے نزدیک تخیل دوطرح کا ہوتا ہے ، یعنی اوّلی اور ثانوی ۔ اوّلی تخیل میری رائے میں تمام ادراک انسانی کا منبع و مخرج اور اہم ترین وسیلہ ہے ۔ وہ نفس محدود میں نفس لا محدود کے ازلی و ابدی عمل تکوین کی جو ''میں ہوں'' کی صورت میں پہلے پہل نمودار ہوا ، ایک تکرار ہے ۔ ثانوی تخیل اوّلی تخیل کی صدائے باز گشت ہے ۔ وہ شعوری ارادے کے پہلو بہ پہلو موجود ہوتا ہے ، لیکن اس کے باوصف جہاں تک اُس کی فعالی کی کیفیت کا تعلق ہے ، اُسے اوّلی تخیل ہی کی ایک صورت کہنا چاہیے ۔ البتہ اپنی فعالی کی کمیت اور اپنے طریق کار میں وہ اوّلی تخیل سے مختلف ہوتا ہے ۔ وہ چیزوں کی تحلیل کرتا ہے ، اُن کو درہم برہم کرتا ہے تاکہ اُن کے اجزا کو نئے سرے سے ملا کر نئی چیزیں خلق کرے ، اور جہاں یہ عمل اُس کے لیے ناممکن ہو وہاں بھی وہ بہرکیف یہی کوشش کرتا ہے کہ چیزوں کو اُن کی بہترین صورت بخشے اور اُن میں ربط و وحدت پیدا کرے ۔ وہ ایک زندہ قوت ہے ۔ اس کے برخلاف اشیا (من حیث الاشیا) مردہ اور جامد ہوتی ہیں .....

''قوت واهمه کے پلے جامد اور متعین اشیا کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا ۔ قوت واهمه فی‌الحقیقت محض حافظے کی ایک صورت ہے جسے مکان و زمان کی پابندیوں سے آزادی حاصل ہو گئی ہے ، اور قوت ارادی کا وہ تجربی مظہر جسے ہم انتخاب کے لفظ سے موسوم کرتے ہیں ، اس میں شامل بھی ہوتا ہے اور اس کی ترمیم بھی کرتا ہے ۔ عام حافظے کی طرح قوت واهمه کو بھی اپنا سارا مواد قانون ائتلاف کے ماتحت بنا بنایا ملتا ہے ۔''

''شاعر کامل ایک ایسا شخص ہوتا ہے جو انسان کی تمام و کمال روح کو بروئے کار لاتا ہے ؛ ایسے طور پر کہ اس کی قوتیں اپنے اپنے مرتبے اور اپنی اپنی اہمیت کے مطابق ایک دوسری کی شریک عمل ہو جاتی ہیں ۔ وہ اس ساحرانہ قوت امتزاج کی بدولت جسے ہم اوپر تخیل کا نام دے چکے ہیں روح انسانی کی ساری قوتوں کو ایک دوسری سے آمیز کر کے ، ایک دوسری کے ساتھ گوندھ کر ، ان کو ایک زبردست وحدت میں تبدیل کر دیتا ہے ۔ یہ قوت شیرازہ بندی ابتداً ارادہ و فہم کے ذریعے بروے کار آتی ہے اور ان کی مسلسل اور مشفقانہ نگرانی کے ماتحت سرگرم عمل رہ کر اپنے آپ کو ایک جامع ضدین ، ایک ناقض نقیضین کی صورت میں بے نقاب کرتی ہے ۔ وہ مشابہت کو اختلاف کے ساتھ ، عمومی کو خصوصی کے ساتھ ، مرئی کو غیر مرئی کے ساتھ ، فرد کو اجتماع کے ساتھ ، ندرت و تازگی کے احساس کو پرانی اورمانوس چیزوں کےساتھ ، ایک غیرمعمولی ہیجان جذباتی کو ایک غیر معمولی ربط فکری کے ساتھ ، ہمیشہ بیدار رہنے والی صیابت رائے اور سلامت طبع کو گرم جوشی اور عمیق یا شدید جذبات کے ساتھ ، اور اسی طرح کی اور مخالف یا مختلف چیزوں کو ایک دوسری کے ساتھ ملا کر

ایک کر دیتی ہے ۔''

ورڈز ورتھ جو **کولرج** کے دوش بدوش رومانی تحریک کا دوسرا بانی تھا اپنی طویل نظم ''The Prelude'' میں ، جو شاعرانہ شعور ارتقا کا ایک مطالعہ ہے ، لکھتا ہے :

''تخیل قدرت مطلق ، واضح ترین بصیرت ، وسعت قلب اور عقل کی بالیدہ ترین کیفیت کا نام ہے ۔ یہ قوت ہماری طویل محنت کی روح محرک رہی ہے ۔ ہم نے دریا کا سراغ اس کے تیرہ و تاریک منبع سے لگایا ہے . . . . اور اس کے کنارے کنارے چل کر روز روشن کے کھلے میدان تک پہنچے ہیں ۔ ہم اس کی روانی کے قدم بقدم فطرت کے راستوں پر چلے ہیں ۔ بعد میں ہم نے پریشان ہو کر اس کا سراغ کھو دیا لیکن ہم نے پھر اس کا خیر مقدم کیا ، جب وہ اپنی پوری شان کے ساتھ نئے سرے سے ابھرا اور اس کی سطح پر انسان کے کارنامے اور انسانی زندگی کے نقش و نگار منعکس ہوئے ۔ اس کی با وقار رفتار سے ہم نے لامتناہی زندگی کا احساس اخذ کیا اور وہ مرتفع خیال بھی حاصل کیا جو ہمارا مدار زندگی ہے ، یعنی لامحدودیت اور خدائی کا تصور ۔''

ورڈز ورتھ اور **کولرج** کے بعد کی رومانی پود کا شاعر **شیلے** اپنے مضمون ''شاعری کا جواز'' میں تخیل کے متعلق یہ رائے ظاہر کرتا ہے کہ وہ شاعری کا سرچشمہ ہے ، نہ صرف شاعری کے محدود معنوں میں بلکہ ان وسیع تر معنوں میں جن میں وہ موسیقی ، رقص ، فن تعمیر ، مجسمہ سازی بلکہ سارے علوم و فنون انسانی کو محیط ہے ۔ ہم اس موضوع پر اس کی دو عبارتیں نقل کرتے ہیں :

''شاعری عمومی معنوں میں تخیل کا اظہار ہے اور ان معنوں میں وہ نوع انسانی کی ہم عمر ہے . . . . سماج کے بچپن میں ہر مصنف لازماً شاعر ہوتا ہے کیوں کہ اس کی زبان قدرتی طور پر بذات خود شاعری ہوتی ہے ۔ شاعر ہونے کے معنی ہیں

حقیقت اور جمال کا شعور رکھنا یا یوں کہیے کہ اُس مطابقت کا شعور رکھنا جو ایک طرف تو وجود اور ادراک میں اور دوسری طرف ادراک اور اظہار میں پائی جاتی ہے۔ ہر اصلی زبان جو اپنے منبع و مخرج کے قریب ہو بجائے خود ایک مہتم بالشـــان ، طـــویل اور مسلسل نظم کا ہیولیٰ ہوتی ہے۔"

"زبان ، رنگ ، ہیئت اور مذہبی و اجتماعی عمل، یہ سب کے سب شاعری کے آلات اور مواد ہیں . . . . . لیکن محدود معنوں میں شاعری زبان اور خصوصاً موزوں زبان کی اُن ترتیبوں کو استعمال کرتی ہے جنھیں وہ شاہانہ قوت (یعنی تخیل) جو فطرت انسانی کے حریم باطنی کے اندر تخت نشین ہے جلوہ گر کرتی ہے۔ رنگ ، ہیئت اور حرکت کے مقابلے میں زبان ہمارے اندرونی جذبات اور ہمارے افعال کا ایک راست تر ذریعۂ اظہار ہے۔ وہ زیادہ لطیف اور متنوع صورتیں اختیار کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے اور مقابلۃً اُس قوت کی زیادہ مطیع فرمان ہوتی ہے جو اُسے وجود میں لاتی ہے۔ زبان تخیل کی پیداوار ہے اور صرف خیالات کے ساتھ تعلق رکھتی ہے۔ اس کے برخلاف فن کے اور جتنے مواد ، آلات اور طریقے ہیں وہ آپس میں بھی تعلقات رکھتے ہیں اور یہ تعلقات تخیل اور اظہار کے درمیان حائل ہو جاتے ہیں۔ زبان ایک آئینہ ہے جس میں تخیل کی روشنی اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ پرتو افگن ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف دوسرے آلات اظہار ایک بادل ہیں جو اس روشنی کو جذب کر کے مدھم کر دیتے ہیں۔"

وہ نظریۂ شاعری جو ہمیں پیش کرنا مقصود ہے بڑی حد تک تخیل کی ماہیت اور طریق عمل کے متعلق اُن دعاوی پر مبنی ہے جو اجمالی طور پر مندرجۂ بالا عبارتوں میں کیے گئے ہیں۔ لیکن اس سے پیشتر

کہ ہم ان دعاوی سے تفصیلی بحث کریں، مفید ہوگا کہ تخیل کے موضوع پر اردو کے تنقیدی ادب میں جو مستند آراء ظاہر کی گئی ہیں اُن کا مختصراً جائزہ لیا جائے۔ اس سلسلے میں ہم تین نقادوں یعنی شبلی، حالی اور مولانا عبدالرحمان کی نگارشات سے تعرض پر اکتفا کریں گے۔

''شعرالعجم'' میں شبلی لکھتے ہیں:

''قوت تخیل کے استدلال کا طریقہ عام استدلال سے الگ ہوتا ہے۔ وہ ان باتوں کو جو اور طرح سے ثابت ہو چکی ہیں، نئے طریقے سے ثابت کرتی ہے۔''

''علت و معلول اور اسباب و نتائج کا عام طور پر جو سلسلہ تسلیم کیا جاتا ہے، شاعر کی قوت تخیل کا سلسلہ اس سے بالکل الگ ہے۔ وہ تمام اشیا کو اپنے نقطۂ خیال سے دیکھتا ہے اور یہ تمام چیزیں اُس کو ایک اور سلسلے میں مربوط نظر آتی ہیں۔ ہرچیز کی غرض، غایت، اسباب، محرکات اُس کے نزدیک وہ نہیں جو عام لوگ سمجھتے ہیں۔''

''تخیل کا عمل واقعی موجودات پر موقوف نہیں۔ وہ خیالی باتوں سے ہر قسم کا کام لے سکتی ہے۔''

حالی کی رائے میں:

''وہ (تخیل) ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے، اُس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اُس کو الفاظ کے ایسے دل کش پیرایے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔ اس تقریر سے ظاہر ہے کہ تخیل کا عمل اور تصرف جس طرح خیالات میں ہوتا ہے اُسی طرح الفاظ میں بھی ہوتا ہے۔''

حالی مزید لکھتے ہیں:

''یہ وہ طاقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانے کی قید سے آزاد کرتی ہے ..... اُس میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ وہ جن اور پری، عنقا اور آب حیوان جیسی فرضی اور معدوم چیزوں

کو ایسے معقول اوصاف کے ساتھ متصف کر سکتا ہے کہ
اُن کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے ۔ جو نتیجے وہ
نکالتا ہے، گو وہ منطق کے قاعدوں پر منطبق نہیں ہوتے لیکن
جب دل اپنی معمولی حالت سے کسی قدر بلند ہو جاتا ہے تو
وہ بالکل ٹھیک معلوم ہوتے ہیں "۔

مولانا عبدالرحمان نے اپنی کتاب "مرأة الشعر" میں جا بجا تخیل کے موضوع پر ضمنی رائے زنی بھی اور مدلل بحث بھی کی ہے ۔ وہ خیال اور تخیل ، واہمہ اور تخیل ، خیال فکری اور تخیل ، تصور اور تخیل میں کہیں تمیز کرتے ہیں اور کہیں التباس ۔ بہر حال ہم "مرأة الشعر" میں سے چند اقتباسات پیش کرتے ہیں جن سے ہمیں تخیل کے مختلف مفاہیم کا پتا چلتا ہے :

"اس باب میں علمائے علم‌النفس کا قدیم سے اختلاف چلا آتا ہے کہ
خیال و فکر وغیرہ مستقل دماغی قوتیں ہیں یا خواص نفس ۔
اگرچہ کچھ تحقیق نہیں لیکن ان باتوں کا علم چونکہ شعر کی
حقیقت سمجھنے میں فی الجملہ مدد گار ہے اس لیے میں یہاں
علمائے فن کی آراء کا خلاصہ لکھتا ہوں جو باہمہ اختلاف
بھی فائدے سے خالی نہ ہوگا :

"حکماء کی ایک جماعت کی رائے ہے کہ ہمارے حواس ظاہری
صرف اپنے اپنے مخصوص محسوسات ہی کا ادراک کر سکتے
ہیں ۔ آنکھ دیکھتی ہے ، سن نہیں سکتی ۔ کان سنتے ہیں، دیکھ
نہیں سکتے ۔ ناک سونگھتی ہے ، دیکھنے اور سننے سے اُس کا
کوئی تعلق نہیں ۔ لیکن ایک لوح دماغی ہے جو محسوسات
خمسہ سے عکس پزیر ہوتی ہے ، اس لیے اُس کو حس مشترک
کہتے ہیں اور آئینۂ نفس سمجھتے ہیں ۔ اسی قوت کے واسطے
سے نفس کو باہر کا علم و ادراک ہوتا ہے ۔ یہی علم و
ادراک اپنے اولین درجے میں شعور کے نام سے موسوم ہوتا
ہے اور نفس کے تمام تر انواع کو جذبات کے نام سے تعبیر

کیا جاتا ہے ۔

''یہ شعور نفسانی کبھی بالکل نقش بر آب ہوتا ہے ؛ ادھر پیدا ہوا اُدھر غائب ۔ کبھی فی الجملہ استقلال و استقرار کی صورت اختیار کرتا ہے ۔ اس کو تصور کہتے ہیں کہ حقیقت کا عکس ہوتا ہے اور اکثر صورت رکھتا ہے ۔ اب اگر کوئی تصور ذہن میں اتنا جاگزیں ہو جائے کہ نفس جب چاہے اُس کا اعادہ کر سکے ، غائب کو حاضر کی صورت میں دیکھ لے ، لو بحذف المشخصات ، تو اس استقراء کو حفظ اور حفاظت کرنے والی قوت کو حافظہ کہتے ہیں ، اور اعادے کو تذکر اور اعادے کی قوت کو ذکر و خیال ، جو صورتوں کو ، جو ذہن میں اکثر کے نزدیک بعد حذف مشخصات محفوظ ہوتی ہیں ، اُلٹتا پلٹتا رہتا ہے ۔

''دوسری جماعت کی رائے ہے کہ تصور کی دو قسمیں ہیں ؛ کلی ہوگا یا جزئی اور جزوی صورت رکھتا ہوگا یا نہیں ۔ اب ان تینوں قسم کے تصورات کا ایک ایک مدرک اور ایک ایک محافظ ہونا چاہیے ۔ کلیات اور ایسے جزئیات کا ادراک جو عوارض مادیہ سے مجرد ہوں ، عقل کا کام ہے اور محافظ اُن کا نفس ہے ، اور صورتوں کا ادراک حس مشترک سے متعلق ہے اور ان کی حفاظت خیال ہے ۔ رہے معانی جزئیہ ، اُن کا مدرک نفس ہے اور محافظ اُن کا ذکر ۔ ان پانچوں چھٹوں قوتوں کے علاوہ ایک قوت اور ہے اور ہونی چاہیے جو ان تمام محفوظات میں ترتیب و تنظیم کا فرض انجام دے سکے ۔ اس کو متصرفہ کہتے ہیں اور متفکرہ و متخیلہ بھی ۔

''بعض کہتے ہیں کہ قوت متصرفہ کلیات یعنی معقولات میں ترتیب و تنظیم کرتی ہے تو متفکرہ کہلاتی ہے اور اگر جزئیات و صور میں تصرف کرتی ہے تو متخیلہ کے نام سے موسوم ہوتی ہے ۔ بعض کا مقولہ ہے کہ خیال ہی جب قوت پاتا ہے اور

صور ذھنیہ میں تصرفات و خلاق کرنے لگتا ھے تو وھی وھم و متخیلہ کہلاتا ھے ۔ یہ مقولہ اکثر علماء کے نزدیک مسامحت پر مبنی ھے ۔ بہر حال مبنی بر مسامحت ھو یا نہ ھو ، یہ قوتیں پانچ ھوں یا سات ، بجائے خود مستقل ھوں یا نفس کے خواص و عوارض ، اس میں کلام نہیں کہ دماغ انسانی پر مذکورہ بالا تمام کیفیات طاری ھوتی ھیں اور شعر کی تعمیر و تزئین میں مختلف کام کرتی ھیں "۔

"وھم ایک دماغی قوت ھے ؛ جب اپنا کام کرتی ھے تو کچھ کا کچھ دکھاتی ھے ۔ رسی کو سانپ اور سایے کو بھوت بناتی ھے اور نگاہ و خیال دونوں کو مسحور کر جاتی ھے "۔

"تخیل خیال سے بنا ھے اور دو معنی میں آتا ھے ؛ سوچنا ، خیال کرنا اور خیال تراشنا ۔ معنی اول کے لحاظ سے تخیل وھی چیز ھے جسے ھم خیال فکری کے نام سے ذکر کر چکے ھیں جـو بلند و دقیق مگر حقیقی معانی اور آن کی تشبیہات بہم پہنچاتـا ھے اور ھر ھر تصور کا ایک ایک جز ، اس کا گرد و پیش ، لازم و ملزوم ، عکس و اثر آنکھوں کے سامنے لا رکھتا ھے اور یہ معلوم ھونے لگتا ھے کہ ماضی حال میں سے گزر رھی ھے یا غائب حاضر ھے اور خلوت جلوت کا حکم رکھتی ھے ۔ رھا خیال بنانا یا ایجاد خیال ، اس کی دو قسمیں ھیں ؛ ایجاد اختراعی اور ایجاد ابداعی ۔ آدمی جو مادیات میں تحلیل و ترکیب سے کام لے کر نئی نئی چیزیں اور نئی نئی صورتیں بنا لیتا ھے ، اسے اختراع کہتے ھیں ، اور بغیر مادے کے کسی چیز کا بنانا ابداع کہلاتا ھے جو خدا ھی کا کام ھے ۔ لیکن اختراع میں اگر کوئی صورت مزید ندرت کی پیدا کر لی جائے تو اسے بھی عرفاً بدیع اور اس کے بنانے کو ابداع کہہ دیا کرتے ھیں ۔ تخیل کے اختراع و ابداع کو بھی اسی قبیل سے سمجھیے ، اور یہ بھی

یاد رکھیے کہ یہ اختراع و ابداع دونوں اختیاری ہیں، نہ وہم کی طرح اضطراری ۔ اسی لیے میرے نزدیک وہم و تخیل میں فرق ہے ۔ موہومات بھی علم کے درجے پر پہنچ کر خیال کے تحت میں آ جاتے ہیں مگر تخیل نہیں کہلاتے ۔''

ہم نے جو اقتباسات ایک طرف تو **کولرج**، **ورڈز ورتھ** اور **شیلے** کی نگارشات سے اور دوسری طرف **شبلی**، **حالی** اور **عبدالرحمان** کی نگارشات سے پیش کیے ہیں اُن میں ایک بنیادی اختلاف ہے جو مغربی شاعری اور فارسی و اُردو کی شاعری کی ہیئتی روایات کے اختلاف کی عکاسی کرتا ہے ۔ جہاں مغربی شاعری کی اکائیاں مکمل نظمیں ہوتی ہیں، وہاں فارسی و اُردو کی شاعری کی اکائیاں منفرد اشعار ہوتے ہیں ۔ چنانچہ **کولرج**، **ورڈز ورتھ** اور **شیلے** نے تخیل کی جو توصیفیں کی ہیں اُن میں معیار قدر ایسی نظموں کی تخلیق ہے جو مکمل اور خود مکتفی وحدتیں ہوں ۔ اس کے برخلاف **شبلی**، **حالی** اور **عبدالرحمان** کے پیش نظر منفرد اشعار بلکہ منفرد تراکیب، تشبیہات اور استعارات ہیں ۔ (یہ اُن مثالوں سے بھی ظاہر ہوتا ہے جو اُنھوں نے اپنے دعاوی کی تائید یا توضیح کے سلسلے میں پیش کی ہیں) ۔ فنی نقطۂ نگاہ کے اس اختلاف کا نتیجہ یہ نفسیاتی اختلاف ہے کہ جہاں **کولرج**، **ورڈز ورتھ** اور **شیلے** کے یہاں تخیل ایک خود مختار قوت عاملہ ہے، جو وسیع ترین معنوں میں شاعری کا اصلی مصدر و منبع ہے، وہاں **شبلی**، **حالی** اور **عبدالرحمان** کے یہاں وہ ادراک کے مہیا کیے ہوئے مواد میں ترمیم و تصرف کرنے والی ایک ایسی قوت ہے جو زیادہ سے زیادہ ایسے جزئی اختراعات کی کفیل ہو سکتی ہے جن سے شاعری کے سرمائے میں اضافہ ہو ۔ ہم اس اختلاف کو واضح کرنے کے لیے **کولرج** کی ''ادبی سوانح عمری'' سے ایک اور اقتباس پیش کرتے ہیں جس میں وہ ہیئتی نقطۂ نگاہ سے ایک نظم کے لازمی اوصاف بیان کرتا ہے :

''ایک نظم میں وہی عناصر ہوتے ہیں جو نثر کی ایک عبارت میں ہوتے ہیں اس لیے ان دونوں میں جو فرق ہے وہ یقیناً ان

عناصر کی ترکیب پر مشتمل ہوتا ہے اور یہ ترکیبی فرق یقیناً اُن کے مختلف مقاصد کا نتیجہ ہے . . . . .

''ممکن ہے کہ مقصد چند صداقتوں کا بیان ہو ، یعنی ایسی صداقتوں کا جو مطلق اور بدیہی ہیں ، مثلاً سائنس کی صداقتیں یا ایسے امور واقعہ کا بیان جو انسانی تجربے کا موضوع ہیں اور جو پہلے قلم بند کیے جا چکے ہیں ، مثلاً تاریخی واقعات ۔ ممکن ہے کہ اس مقصد کی تکمیل سے لذت حاصل ہو اور وہ بھی بہترین اور مستقل ترین قسم کی لذت ، تاہم یہ لذت بخشی مقصود بالذات نہیں ہوتی . . . . یہ بھی ممکن ہے کہ لذت ایک ایسی انشا کا مقصود ہو جو کلام موزوں نہیں ، مثلاً ناول یا رومان ۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا ایک ایسی انشا ، اگر وہ موزوں ہو ، عام اس سے کہ وہ مقفیٰ ہو یا نہ ہو ، نظم کے نام کی مستحق ہے یا نہیں ؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ کوئی ایسی چیز موجب لذت نہیں بن سکتی جو خود اپنے اندر اپنی لذت بخشی کا سبب اور جواز نہ رکھتی ہو ۔ اگر وزن کا ضمنی اضافہ کر دیا جائے تو باقی جتنے عناصر ہیں اُنھیں اس وزن کا ہم آہنگ ہونا چاہیے ۔ وہ عناصر ایسے ہونے چاہئیں کہ جس جداگانہ اور مستقل توجہ کا وہ انفرادی طور پر تقاضا کرتے ہیں وہ حق بجانب ہو ۔ چنانچہ ایک نظم کی تعریف ذیل کے الفاظ میں کی جا سکتی ہے : نظم ایک ایسی صنف انشا ہے جو سائنس کی انشاؤں سے اس امر میں مختلف ہوتی ہے کہ اُس کا مقصد براہ راست لذت مہیا کرنا ہوتا ہے نہ کہ صداقت کا بیان ، اور اسی قسم کی دوسری انشاؤں سے جن کا مقصد اسی طرح کی لذت بخشی ہوتا ہے، وہ اس اعتبار سے متمائز ہوتی ہے کہ وہ بحیثیت مجموعی اُسی قسم کی لذت مہیا کرنے کی کوشش کرتی ہے جو اُس کے اجزائے ترکیبی سے فرداً فرداً حاصل ہوتی ہے

. . . . . هر زمانے کے فلسفیانہ نقاد اس امر پر متفق ہیں کہ نظم کا لقب نہ تو چند ایسے دل کش ابیات یا مصرعوں کو دیا جا سکتا ہے جو انفرادی طور پر پڑھنے والے کی توجہ اس حد تک جذب کر لیں کہ اُسے عبارت کا بحیثیت مجموعی خیال ہی نہ رہے ، اور نہ دوسری طرف ایک ایسی عبارت کو جس کے مفہوم کو پڑھنے والا اُس کے اجزائے ترکیبی کی طرف توجہ مبذول کیے بغیر ایک سرسری نگاہ میں سمجھ لے ۔ ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ پڑھنے والے کی محرک صرف ایک سطحی سی اطلاع جوئی نہ ہو اور نہ یہ بے تاب خواہش کہ عبارت کا ماحصل فوراً اُس کے ذہن میں آ جائے ، بلکہ پڑھنے کے عمل کی لذت ، یعنی منزل کی کشش نہیں بلکہ راستے کی دلچسپیاں ۔''

اس کے مخالف قطب پر وہ معیار ہے جس کی طرف حالی ذیل کے الفاظ میں اشارہ کرتا ہے :

''اصمعی نے عمدہ شعر کی تعریف یہ کی ہے کہ اُس کے معنے لفظوں سے پہلے ذہن میں آ جائیں ، یعنی سریع الفہم ہو ۔''

عام اس سے کہ یہ معیار صحیح ہے یا غلط ، ظاہر ہے کہ اس کا اطلاق صرف منفرد اشعار پر ہو سکتا ہے ۔

تخیل کے طریق عمل اور شاعری کے لیے اُس کی اہمیت کے متعلق یورپ میں بھی اٹھارویں صدی کے وسط تک اُسی قبیل کے تصورات رائج تھے جن کا ذکر مولانا **عبدالرحمان** نے کیا ہے ۔ مقبول ترین نظریہ ، جزئی اختلافات کے ساتھ ، یہ تھا کہ احساس کے علاوہ نفس کی تین قوتیں ہیں یعنی حافظہ ، تخیل اور تعقل ۔ تخیل کے متعلق یہ عقیدہ تھا کہ وہ حافظے اور تعقل کو ایک دوسرے سے مربوط کرتا ہے ۔ بعض فلاسفہ ، مثلاً **ہابز** (Hobbes) تخیل کو حافظے کی محض ایک بگڑی ہوئی صورت سمجھتے تھے ، یعنی اُن کا خیال یہ تھا کہ ماضی کے حسی تجربات کے جو تاثرات حافظے میں باقی رہ جاتے ہیں ، تخیل اُن کو لے کر جوڑ دیتا

ہے ۔ یونانی لفظ ''فینٹیسیا'' (phantasia) ، جس کا قریب ترین مترادف ہمارے یہاں لفظ ''واہمہ'' ہے ، پہلے پہل کسی ایسی چیز کے لیے استعمال کیا جاتا تھا جو ایک بار محسوس ہو چکنے کے بعد غائب ہو گئی ہو ، لیکن ایسا لگتا ہو کہ جیسے دوبارہ موجود ہوگئی ہے ۔ اسی طرح لاطینی لفظ 'imagination' کے معنی تھے وہ چشم باطن جو گزری ہوئی چیزوں کے نقشے دیکھتی ہے اور اُن کو نئے طریقوں سے ملاتی جلاتی ہے لیکن کوئی نئی چیز پیدا نہیں کرتی ۔ ان سارے زاویہ ہائے فکر کا بنیادی مقدمہ یہ تھا کہ نفس خارجی دنیا کے متعلق علم حاصل کرنے کا محض ایک انفعال پزیر آلہ ہے ۔ مثلاً ایک آئینہ جس پر حسی تاثرات پرتو افگن ہوتے ہیں یا ایک سادہ ورق جس پر چیزوں کے اوصاف اپنے نقوش ثبت کرتے ہیں ۔

جرمن فلسفی کانٹ (Kant) کے نظریۂ علم نے اس اسلوب فکر میں ایک انقلاب پیدا کر دیا ۔ کانٹ کے نزدیک نفس انسانی بنیادی طور پر ایک قوت فاعلہ ہے اور چند وجدانی و داخلی تصورات کو، جو شروع ہی سے اُس میں مضمر ہیں ، حسی تاثرات کے مواد پر عائد کرتا ہے ، یعنی زمان و مکان ، کمیت ، کیفیت ، اضافت اور حیثیت کے تصورات جن کو کانٹ ابواب فکر (مقولات) سے موسوم کرتا ہے ۔ کانٹ کا خیال ہے کہ نفس انسانی اشیا سے من حیث الاشیاء کبھی واقف نہیں ہو سکتا ، لیکن چونکہ وہ عدم نظام کو قبول نہیں کرتا اس لیے وہ حسی تاثرات کے سیلان پر اپنے تنظیمی تصورات عائد کر دیتا ہے ۔ چیزیں بذات خود کوئی ایسے اوصاف نہیں رکھتیں جن کی بدولت نفس انسانی اُن کا وحدتوں کے طور پر ، یعنی من حیث الاشیاء ، ادراک کر سکے ۔ صرف نفس کا عمل اُن کو وحدتوں کی حیثیت سے وجود میں لاتا ہے ۔ کانٹ کے نزدیک یہ عمل قوت تخیل کے ذریعے ہوتا ہے ۔ تخیل تین حیثیتیں رکھتا ہے ، یعنی تین طبقوں یا سطحوں پر کام کرتا ہے ۔ سب سے پہلے اُس کا کام استحضار ہے ، یعنی جو مواد اُسے وصول ہوتا ہے اُس کو پیش کرنا ۔ وہ نفس کی وجدانی و ادراکی سطح پر اُسے حواس کے کثیر الانواع مواد کے

حصول میں مدد دیتا ہے، لیکن اس سطح پر اُس کا عمل اسی حد تک محدود ہوتا ہے کہ حسی تجربوں کی ترتیب کرے ۔ اُس کی دوسری حیثیت اختراعی ہے لیکن اس میں بھی اُس کو مکمل آزادی حاصل نہیں ہوتی ؛ وہ صرف اتنا کرتا ہے کہ نفس کو حسی معطیات کے مواد سے تصورات وضع کرنے میں مدد دے ، یعنی وہ احساس اور فہم کے درمیان ایک طرح کا ایلچی ہوتا ہے اور اُس کا کام فہم کے مقاصد کی تکمیل ہوتا ہے ۔ تیسری حیثیت میں تخیل ایک خود مختار عامل ہوتا ہے ۔ وہ اختراع بھی کرتا ہے اور ابداع بھی ، یعنی وہ تجربے کے عناصر کو اپنی مرضی کے مطابق ترتیب بھی دیتا ہے اور اُن کی معنی خیز کلیتوں میں تنظیم بھی کرتا ہے ۔ یہ تیسری حیثیت وہ ہے جس میں تخیل ایک عامل خالق ہوتا ہے اور جمالیاتی تخلیق کا سرچشمہ ۔

ذیل کا جملہ کانٹ کی کتاب ''انتقاد محاکمۂ جمالیاتی'' (Critique of Aesthetic Judgment) کا کلیدی جملہ اور اُس کے نظریۂ تخیل کا خلاصہ ہے :

''تخیل (جو وقوف کی قوت ابداع ہے) اُس مواد سے جو فطرت اُس کے لیے مہیا کرتی ہے ایک فطرت ثانی تخلیق کرنے والا ایک زبردست عامل ہے ۔''

فنون لطیفہ اور بالخصوص شاعری کے نقطۂ نگاہ سے کانٹ کے نظریے کے یہ معنی ہیں کہ فنکار اور شاعر وہ لوگ ہوتے ہیں جو تخیل کے اس سلسلۂ اعمال سے ایسے طور پر فائدہ اُٹھاتے ہیں کہ اپنے تجربے کے مواد پر مثالی ہیئتیں عائد کر دیتے ہیں ۔ چنانچہ کانٹ جوہر قابل اور فطانت کو اس قسم کی مثالی ہیئتیں تخلیق کرنے کی ایک خصوصی قوت کا مترادف سمجھتا ہے ۔ ان مثالی ہیئتوں کا سرچشمہ وجدان ہے یا باطنی بصیرت ، جو یوں تو ہر شخص کو وہبی طور پر عطا ہوتی ہے لیکن شاعر کو بدرجۂ اتم ۔

یہ مثالی ہیئتیں اُس قسم کی عجیب الخلقت اور بعید از قیاس چیزیں نہیں ہوتیں جنھیں قوت واہمہ پیدا کرتی ہے ، بلکہ مظاہر اشیا کے

پردے میں چھپی ہوئی حقیقتیں ہوتی ہیں جن کا ادراک شاعر حسی تاثرات سے ماورا جا کر کرتا ہے ۔ قدما اس سلسلے میں اس غلطی کے شکار تھے کہ وہ واہمے کو تخلیقی قوت سمجھتے تھے اور تخیل کو محض ایک ایسی قوت جو تجربے کے مواد کو نئے سرے سے ترتیب دے دیتی ہے ۔ کولرج نے اس غلطی کو آشکار کیا اور یہ رائے ظاہر کی کہ واہمہ تخیل کے مقابلے میں ایک ادنیٰ قوت ہے ۔ واہمہ اس سطح پر کام کرتا ہے جسے کولرج اوّلی تخیل کہتا ہے اور کانٹ تخیل کی پہلی حیثیت ، یعنی حسی تاثرات کو ترتیب دینے کا مرحلہ ۔ چونکہ اس سطح پر عقل کا عمل دخل شروع نہیں ہوا ہوتا اس لیے واہمہ ، جو طبعاً کھلنڈرا ، تفنن پسند اور متلون المزاج واقع ہوا ہے ، من مانے طریقے پر بعید از قیاس اور دور از کار چیزیں ایجاد کرتا ہے ۔ اس کے برخلاف چونکہ تخیل کا عمل نفس کی بلند سطحوں پر ہوتا ہے ، یعنی کولرج کی اصطلاح میں ثانوی تخیل کی سطح پر اور کانٹ کی اصطلاح میں تخیل کی دوسری اور تیسری حیثیتوں میں ، اس لیے عقل اس کی مشیر اور شریک کار ہوتی ہے ۔ چنانچہ وہ جو چیزیں خلق کرتا ہے وہ اگرچہ فطری اشیا کی نقلیں نہیں ہوتیں اور ان معنوں میں واقعیت پر مبنی نہیں ہوتیں ، تاہم فطری اشیا کی اصلاح یافتہ صورتیں ہوتی ہیں ، یعنی ان کی مثالی ہیئتوں کو رونما کرتی ہیں ۔ دوسرے الفاظ میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ واہمے کا میدان عمل وہ ہے جسے افلاطون نے نقل کی نقل یا صریح دروغ گوئی کہا اور ایک ادنیٰ اور مخرب اخلاق کارروائی گردان کر اپنے مثالی جمہوریہ کے نظام سے خارج کر دیا ، اور اس کے برخلاف تخیل کا میدان عمل وہ ہے جسے خود افلاطون الہامی قوت ، جنون الٰہی اور فنون کی دیویوں کے سانے سے منسوب کرتا ہے اور اس کا شاگرد رشید ارسطو فطرت کی صداقتوں پر اصلاح ، یعنی افلاطون کی مثالی دنیا کے حقائق کی عکاسی کہتا ہے ۔

اس فرق کو ہم ایک اور طریقے سے بھی واضح کر سکتے ہیں شلیگل (Schlegel) دو طرح کی ہیئتوں میں تمیز کرتے ہوئے کہتا ہے :

''جب ہیئت کسی خارجی عامل کے زیر اثر کسی مواد پر ایک اتفاقی وصف کی حیثیت سے اور اس کی ماہیت سے قطع نظر عائد کر دی جاتی ہے تو اسے میکانیکی ہیئت کہتے ہیں ۔ نامیاتی (یا عضویاتی[1]) ہیئت اس کے برخلاف جوہری اور اندرونی ہوتی ہے اور بیج کی نشو و نما کے ساتھ ساتھ اپنا نقشہ ظاہر کرتی ہے ۔''

وہم کی اختراعات میکانیکی کلیتیں ہوتی ہیں ، یعنی سطحی عوارض کے اٹکل پچو مجموعے ، بلکہ کئی مرتبہ محض اتصال بے جوڑ اجزا کو من مانے طور پر یکجا کرنے کے نتیجے ۔ اس کے برخلاف تخیل کی تخلیقات نامیاتی ہیئتیں ہوتی ہیں ، یعنی ایسی مکمل اور خود مکتفی وحدتیں جن کے اجزا ایک دوسرے سے اسی طرح مربوط ہوتے ہیں جس طرح کسی جیتے جاگتے عضویے کے تمام اعضا و قویٰ ایک مرکزی اصول کے تابع ہوتے ہیں ۔

یہاں ہم کو پھر ایک بار **مولانا عبدالرحمان** کی 'مرأۃالشعر' سے ایک اقتباس دینا ضروری معلوم ہوتا ہے ۔ وہ ''تصویر تخیل'' کے عنوان کے ماتحت لکھتے ہیں :

''کبھی خیال عالم حقیقت کی سیر سے سیر ہو کر ذہن کی موجودہ صورتوں میں اپنی طرف سے نئی ترکیب و ترتیب شروع کر دیتا ہے ۔ کسی کا سر لیتا ہے اور کسی کا پاؤں اور ایک نئی مخلوق بنا کر کھڑی کر دیتا ہے اور ایسی ایسی صورتیں سامنے لاتا ہے جو نہ آنکھوں نے دیکھی ہوں ، نہ کانوں نے سنی ۔ اسی طلسم کاری کے درجے پر پہنچ کر شعر تخیلی کہلاتا ہے اور یہی وہ شاعری ہے جسے خیال بندانہ اور تخیلانہ کہتے ہیں ۔''

اس قسم کی خیال بندی کی بنائی ہوئی ہستیاں محض عجیب الخلقت

---

۱ - Organic.

ہستیاں ہو سکتی ہیں جو نہ صرف انسانی تجربے میں آئی ہوئی ہستیوں سے بالکل مختلف ہوں گی بلکہ اگر اُن میں کوئی علامتی معانی نہ ہوں تو اپنے وجود کا کوئی جواز بھی نہ رکھتی ہوں گی ، لیکن **مولانا عبدالرحمان** سے نا انصافی ہوگی اگر ہم اُن کی ایک مزید عبارت نقل نہ کریں جس میں وہ تخیلی مخلوقات کے پر معنی ہونے کی ضرورت کو واضح کرتے ہیں :

''شاعر بھی مصور ہے جو معانی کی تصویر کھینچتا ہے ۔ اُس کو بھی تصویر کا مواد خیال ہی دیتا ہے ، جو خود حقائق کی حدود سے تجاوز نہیں کر سکتا ۔ ہاں متخیلہ ہو کر تحلیل و ترکیب سے کام لیتا ہے اور مصور کی طرح عجیب عجیب صورتیں بنا کر بھان متی کا سا تماشہ شروع کر دیتا ہے اور ایسے ایسے اُلٹ پھیر اور جوڑ توڑ کرتا ہے کہ عالم حقیقت میں قید رہ کر بھی حقائق سے کوسوں دور نکل جاتا ہے اور مصوری کا وہ طلسمات دکھاتا ہے کہ مانی و بہزاد کو بھی دور بٹھاتا ہے ، اور مصور کی طرح اپنی صناعی کو صورت گری اور بت تراشی ہی پر تمام نہیں کر دیتا بلکہ صورتوں میں جان ڈالنے یعنی معانی پیدا کرنے کی بھی کوشش کرتا ہے ۔''

قیاس چاہتا ہے کہ اس عبارت کا موضوع علم الاصنام ، اساطیر الاولین اور جن و پری کے قصوں کی مافوق الفطرت اور خارق عادت ہستیوں کی سی کوئی ہستیاں ہیں ۔ یہ ہستیاں ذہن انسانی کی قدیم استعارہ آفرینی اور تمثال انگیزی کی مثالیں ہیں ، لیکن صرف اس بنا پر کہ اُن کا تصور جیتی جاگتی ہستیوں کی صورت میں کیا جاتا ہے اُنھیں نامیاتی ہیئت کی مثالیں نہیں کہا جا سکتا ۔ وہ زیادہ سے زیادہ نامیاتی ہیئتوں کا مواد بن سکتی ہیں ، اُنھی معنوں میں جن معنوں میں استعارے اور تمثالیں ، عام اس سے کہ وہ زندہ ہستیوں سے متعلق ہوں یا بے جان چیزوں سے ۔ شاعری کا مواد بنتی ہیں ۔ لیکن وہ بجائے خود نامیاتی

ہیئتیں نہیں ہیں ، اس لحاظ سے وہ واہمے کی نہ کہ تخیل کی مخلوقات ہیں ۔ اُن میں جو معانی پیدا کیے جا سکتے ہیں وہ زیادہ سے زیادہ علامتی معانی ہو سکتے ہیں ، اور اگر یہ علامتی معانی بھی پیدا نہ کیے جائیں تو وہ صرف اُسی قسم کی چیزیں ہوں گی جو دور جدید کی سرریلسٹ (Surrealist) مصوری اور شاعری میں پیش کی جاتی ہیں ، یا فرائیڈ کے لاشعور کی اُوٹ پٹانگ شکلیں ہوں گی ۔

مافوق الفطرت ہستیوں کو اعلیٰ پائے کی تخییلی شاعری کا (یعنی ایسی شاعری کا جو نامیاتی ہیئت کی تعریف پر پوری اُترتی ہے) مواد بنانے کی بہترین مثالیں ، علم الاصنام اور اساطیر الاولین کے باہر، شیکسپیئر کے ڈراموں ، بالخصوص میکبتھ (Macbeth) اور گوئٹے کی فاؤسٹ(Faust) کے دوسرے حصے میں ملتی ہیں ۔ وہاں جو کچھ پیش کیا گیا ہے وہ محض کسی کا سر اور کسی کا پاؤں لے کر بنائی ہوئی مخلوقات کا ''بھان متی کا سا تماشہ'' نہیں بلکہ نفسیاتی ، مابعدالطبیعیاتی ، اخلاقی اور فنی علامات و معانی سے لبریز ایک سلسلۂ واقعات ہے جو زندگی کے واقعات کی طرح ایک ضابطۂ قوانین اور ایک رابطۂ علت و معلول رکھتا ہے اور جسے قاری کا ذہن خارق عادت جانتے ہوئے بھی فنی نقطۂ نگاہ سے قبول کرتا ہے ۔ مقابلۃً قدرے کم درجے پر اس کی ایک اور مثال وہ رومانی شاعری ہے جس میں پریاں منصۂ شہود پر آتی ہیں ۔ یہ پریاں نہ صرف طلسمی ، پراسرار ،گریزپا ، سایہ نما ، چلبلی ، چھل بل دکھانے والی ہستیاں ہوتی ہیں بلکہ طرفہ تر بات یہ ہے کہ وہ ہم کو سچ مچ کی مخلوقات معلوم ہوتی ہیں ، جن کا پتا ہمیں کسی ناقابل تفہیم طریقے سے چل گیا ہے ۔ وہ شاعری یا انسانی تخیل کی پیداوار معلوم نہیں ہوتیں ۔ اس کے برعکس انسانی تخیل اُن کا ادراک کر کے اپنی معراج کو جا پہنچتا ہے اور شاعری اُن سے کسب کمال کرتی ہے ۔ حسی ادراک کی دنیا ایک دھوکا ، ایک وہم اور سراسر مایا بن جاتی ہے اور وہ اندرونی دنیا جس میں ان فرضی ہستیوں کا نور ظہور ہے اصلی دنیا کا روپ دھار لیتی ہے ۔ رومانی شاعری کی پریاں صرف انسان نما پتلیاں نہیں بلکہ مافوق البشر ہستیاں

ہیں جو ایک ماورائی حقیقت کا علم رکھتی ہیں ؛ ایسی حقیقت کا علم جو عام انسانی تجربے کے دائرے سے باہر ہے اور جس کا سراغ صرف انسان کے باطن میں ملتا ہے ۔ وہ انسان کے لیے عالم غیب کی راہبر ہیں ۔ رومانی پریوں کی دنیا تخیل کی دنیا ہے ، واہمے کی دنیا نہیں ، کیوں کہ وہ اپنا ہی ایک مکمل نظام رکھتی ہے ۔ اُردو کی بعض مثنویوں میں بھی مافوق الفطرت ہستیوں ، بالخصوص پریوں کو کردار قصہ بنایا گیا ہے ، لیکن اُن کے مافوق الفطرت ہونے کا کوئی جواز دکھائی نہیں دیتا ، بلکہ پڑھنے والے کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر اُن کو سیدھے سادے طریقے سے انسانی شخصیتیں اور سیرتیں بخش دی جاتیں تو قصے کی ڈرامائی تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ، کیوں کہ پڑھنے والا اُن کے ساتھ انسانی ہمدردی کے رشتے میں مربوط ہو جاتا ۔ یہ مافوق الفطرت ہستیاں تخیل کی نہیں بلکہ محض واہمے کی تخلیقات ہیں ، کیوں کہ وہ نہ خود نامیاتی وحدتیں ہیں ، نہ نامیاتی ہیئتوں کے عناصر ترکیبی ۔ صرف یہی نہیں کہ وہ قصے کے سلسلۂ واقعات (Plot) کی کسی بنیادی ضرورت کو پورا نہیں کرتیں بلکہ وہ اُس کی مجموعی معنویت میں بھی کوئی اضافہ نہیں کرتیں کیونکہ وہ کوئی علامتی حیثیت نہیں رکھتیں ۔

ظاہر ہے کہ اگر چہ مولانا عبدالرحمان نے خیال بندی اور تخیل میں تمیز کرنے کی کوشش کی ہے ، لیکن وہ تخیل کی توصیف کرتے کرتے خیال بندی پر رک گئے ۔ خیال بندی واہمے اور تخیل کے درمیان ایک عبوری مرحلہ ہے ۔ اُس کے نتائج خود مکتفی وحدتیں نہیں ہوتے ، البتہ ایسی وحدتوں کے عناصر بن سکتے ہیں ۔ دوسرے الفاظ میں وہ مکمل نظمیں نہیں ہوتے بلکہ ایسی تمثالیں ، ترکیبیں ، استعارے اور تشبیہیں ہوتے ہیں جو نظموں کے مرکزی خیال بن سکیں یا اُن میں استعمال کیے جا سکیں ۔ قیاس چاہتا ہے کہ اس التباس کا باعث وہی ہے جس کا ہم اُوپر ذکر کر آئے ہیں ، یعنی یہ کہ فارسی و اردو کی شاعری میں معیاری اکائی منفرد شعر ہے ۔ ایک منفرد شعر کا نامیاتی ہیئت تو کیا ، کسی قسم کی ہیئت رکھنا معلوم ۔ یہ بات کہ ہماری روایتی شاعری کی

بنیادی صنف غزل ہے ، اس امر کی غماز ہے کہ ہماری شاعری نے تخیل سے پورا پورا فائدہ نہیں اٹھایا ، کیونکہ تخیل کا اصلی جوہر ہیئت آفرینی ہے ۔ غزل منفرد اشعار کا ایک ایسا مجموعہ ہوتی ہے جس کے اجزائے ترکیبی میں وزن ، بحر ، قافیہ اور ردیف کے سطحی اوصاف کے سوا کوئی رشتۂ وحدت نہیں ہوتا ۔ وہ زیادہ سے زیادہ ایک میکانکی کلیت ہو سکتی ہے ۔ یوں تو جہاں تک خیال بندی کا تعلق ہے ، ہماری شاعری میں اس کی اعلیٰ مثالیں کثیر تعداد میں ملتی ہیں ، لیکن پچی کاری ایک چیز ہے اور فن تعمیر ایک اور چیز ، متفرق جذبات کا اظہار ایک چیز ہے اور مکمل جذباتی تجربوں کا بیان ایک اور چیز ، منتشر نکتہ آفرینی ایک چیز ہے اور بصیرت ایک اور چیز ، آسمان سے تارے توڑ لانا ایک چیز ہے اور جامع نظام ہائے شمسی کی تخلیق ایک اور چیز ۔

بہر حال ہم نے اردو شاعری میں ہیئت کے فقدان کے متعلق جو کلیہ پیش کیا ہے اس کے مستثنیات بھی ہیں ، جن میں سے چند ایک کو ہم آگے چل کر موضوع بحث بنائیں گے ۔

چوتھا باب

شاعرانہ تخیل اور حقیقت

تیسرے باب کے آخری حصے میں ہم نے جو بحث کی ہے اس سے یہ غلط فہمی پیدا ہونے کا امکان ہے کہ تخیل کا سروکار کلی طور پر نہیں تو زیادہ تر غیر فطری اور خارق عادت اشیا و واقعات سے ہے، جس سے یہ ضمنی نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ چونکہ ہمارے نظریے کے مطابق تخیل شاعری کی قوت فاعلہ ہے، اس لیے شاعری کا اصلی سروکار بھی ایسی ہی چیزوں سے ہے۔ اس باب میں ہم اس غلط فہمی کا ازالہ کرنے کی کوشش کریں گے۔ تیسرے باب کا ماحصل یہ ہے کہ تخیل وہ قوت ہے جو تجربے کے حسی و ادراکی مواد پر ایسی ہیئتیں عائد کرتی ہے جن کی بدولت نفس انسانی اس دنیا کے ہنگامۂ مظاہر میں تنظیم و ترتیب پیدا کرتا ہے یا بہ‌الفاظ دیگر موجودات عالم کا علم حاصل کرتا ہے۔ اس دعوے کے منطقی ضمیمے کے طور پر ہم نے یہ دعویٰ کیا تھا کہ شاعر کے تخیل کی یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ تجربے کے مواد پر ایسی ہیئتیں عائد کرتا ہے جو مثالی اور نامیاتی ہیئتیں ہوتی ہیں۔ اس باب میں ہم ان دعاوی کی مزید تصریح و توضیح کریں گے۔ مولانا عبدالرحمان کی جو آخری عبارت ہم نے تیسرے باب میں نقل کی ہے اس میں ایک جملہ یہ ہے:

''(شاعر) حقیقت میں قید رہ کر بھی حقائق سے کوسوں دور نکل جاتا ہے۔''

ہم جو کچھ ثابت کرنا چاہتے ہیں وہ اس کا مخالف قضیہ ہے، یعنی یہ کہ شاعر حقیقت کی قید سے باہر نکل کر حقیقت کا انکشاف کرتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں جس ماورائیت کی طرف مولانا عبدالرحمان نے اشارہ کیا ہے ہم اس سے متفق ہیں، لیکن ہمارے نزدیک اس کی ماہیت وہ نہیں جو ان کے نزدیک ہے۔

حقیقت کی ماهیت اور حقیقت کے علم کے متعلق مذهب ، تصوف ، فلسفه اور سائنس کے مختلف عقیدوں ، نظریوں اور قیاسوں میں ایک چیز قدر مشترک ہے ؛ وہ یہ بنیادی مقدمہ ہے کہ عالم موجودات نفس انسانی اور خارجی دنیا کے باهمی تعلق کا نام ہے ، چاہے نفس انسانی کو کسی عضو مثلاً دل ، دماغ یا اعصاب سے یا کسی قوت مثلاً عقل ، فکر ، فہم ، تخیل یا روح سے یا کسی خاصیت یا کیفیت مثلاً احساس ، ادراک ، جذبہ یا تأثر پزیری سے منسوب کیا جائے اور چاہے عالم موجودات کو مادی مظاہر ، عوارض ، صفات ، اجسام اور قوی یا روحانی حقائق ، جواهر ، اسماء ، طبائع اور معانی کا مجموعہ خیال کیا جائے ۔ بہ الفاظ دیگر انسان کے لیے حقیقت عالم شہود کا نام ہے ، یعنی اُس دائرۂ شعور کا نام جس میں اُس کی ذات اور ماسوا ایک دوسرے سے مربوط و متصل ہوتے ہیں ۔ اس شعور کے مختلف مدارج اور مختلف کیفیات ہیں ، مثلاً ظن ، گمان ، وہم ، احساس ، ادراک ، قیاس ، فہم ، علم ، عرفان اور یقین ۔ مذهب انسان کے اُس علم میں جو اُسے اپنے ذاتی مشاهدہ و تجربہ اور غور و فکر اور دوسرے لوگوں کی شہادت کے ذریعے حاصل ہوا ہے ایک اور قسم کے علم کا عنصر شامل کرتا ہے جو انسان کے قوائے علم اندوزی سے ماورا ہے اور جس کی سند ایک خاص الخاص انسان یعنی ایک نبی کا الہامی تجربہ ہوتا ہے ۔ دوسرے الفاظ میں وہ انسان کے علم موجودات میں علم غیب کا اضافہ کرتا ہے اور اُس کے قبول کے لیے ایمان بالغیب کی انفعالی کیفیت کا تقاضا کرتا ہے ۔ حقیقت کا جو نقشہ مذهب پیش کرتا ہے وہ انسان کی فطرت ، اُس کی زندگیٔ ارضی اور اُس کے آشنا ماحول کا ایک تکمیل یافتہ مرقع ہے ؛ ایک ایسا مرقع جو اُس کی سمجھ میں آ سکتا ہے اور جسے وہ اس لیے قبول کرتا ہے کہ وہ اُس کی زندگی اور اُس کے ماحول کی بہترین تفسیر، اُس کے بلند ترین تصورات کی تجسیم ، اُس کی عمیق ترین آرزوؤں کی تکمیل اور اُس کے حسین ترین خوابوں کی تعبیر ہے ۔ دوسرے الفاظ میں وہ ایک ایسا نقشہ ہے جو انسان کو یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے وہ خود اُس کے تخیل کی

مرتفع ترین کیفیتوں کی پیداوار ہو ۔

تصوف کی نگاہوں میں حقیقت ایک ایسی ناقابل تعریف و تخصیص چیز ہے جس کا علم انسان کو فقط کشفی و وجدانی وسائل سے نصیب ہو سکتا ہے ۔ اس حقیقت کا جو عرفان صوفیا حاصل کرتے ہیں اُس کا منشا یہی ہوتا ہے کہ وہ اُس کو اپنے اندر جذب کرلیں اور اپنے آپ کو اُس میں گم کر دیں ۔ وہ نہ عام انسانی تجربے سے اخذ ہوتا ہے اور نہ اُس کا مقصد براہ راست انسانی علم میں اضافہ کرنا ہوتا ہے ۔ اس لیے اس کا بیان عام انسانی تجربے کی زبان میں نہیں بلکہ مجرد روحانی علامات کے ذریعے کیا جاتا ہے ۔ مثلاً عبدالکریم ابن ابراھیم الجیلی کے نزدیک یہ عالم ایک واحد وجود کی کثرت شہود ہے ۔ ذات مطلق نے اپنے سامنے جلوہ نما ہونے کی خاطر صفات کا لباس پہن کر غیر کی حیثیت اختیار کی ۔ وجود خیال کا مترادف ہے اور دنیا اُس خیال کا اظہار ہے جو خدا کے ذہن میں آپ اپنے متعلق تھا ۔ انسان اپنے جوہر کی بدولت ضمیر کونین کا وہ خیال ہے جس کے ذریعے وجود مطلق اور عالم فطرت ایک دوسرے سے متعلق ہوتے ہیں ۔ محی الدین ابن عربی کی نگاہوں میں صفات عین ذات ہیں اور ذات غیر کی صورت ظاہری اختیار کر کے انسانی ادراک پر اپنے آپ کو جلوہ گر کرتی ہے ۔ خیال کائنات کا ہیولیٰ ہے اور مظاہـــر عالم اُس ہیولیٰ کی صورتیں ہیں ۔ یہ صورتیں سیمیائی صورتیں نہیں ، بلکہ ذات مطلق کی خـــود بینیاں اور خود نمائیاں ہیں ۔ چنانچہ ارباب تجلی کی چشم بصیرت اُن کے آئینے میں ذات باری کا جلوہ دیکھ سکتی ہے ، یعنی حقیقت کا مشاہدہ کر سکتی ہے ۔

فلاسفہ ، جن کا کام ایسے نظام ہائے فکر وضع کرنا ہوتا ہے جو انسانی تجربے کی عقلی تفسیر کے ذریعے انسان کو اس کائنات کی ماہیت اور غرض و غایت اور اُس کی اپنی زندگی اور شخصیت کے سربستہ اسرار کے سمجھنے میں مدد دیں ، وہ بھی اکثر ایسے اوّلی اصول ، بدیہی صداقتیں ، بنیادی مفروضے اور ناقابل تصدیق مقدمے استعمال میں لاتے ہیں جن کی توجیہ صرف یوں کی جا سکتی ہے کہ وہ عقل سے جدا کسی

قوت کے عطیے ہیں ، بہالفاظ دیگر ایسے حقائق ہیں جن کا علم کسبی نہیں بلکہ وہبی ہے ۔ **افلاطون** کی امثال ، جو خدا کے ذہن میں چیزوں کے خیال ، یعنی اُن کی اصلی صورتیں ہیں ، ہر روح پر اُس کے اس دنیا میں آنے سے پہلے مکشوف تھیں ، لیکن اس دنیا میں صرف الہام اور جنون کے ذریعے انسان کے علم میں آ سکتی ہیں ۔ فلسفۂ اسلامی کے اشراق دبستان نے **افلاطون** کے عالم امثال پر ایک برتر عالم اشباح کا اضافہ کیا جس میں اس عالم کی تمام صورتیں بذات خود قائم ہوتی ہیں ، جن کا پرتو وحی ، الہام اور کشف کے وسیلے سے انبیا و اولیا کے مشاہدے میں آتا ہے ۔ **ارسطو** نے افلاطون کی امثال کو رد کر کے صورت اور مادے میں تمیز کی اور یہ رائے ظاہر کی کہ صورت مادے میں مضمر ہوتی ہے ، یعنی صورتیں اس کے فلسفے میں آ کر اس دنیا کی مکین بن گئیں ۔ لیکن اُس نے ایک صورت مطلق کا اعتراف کیا جو مادے کے بغیر موجود ہے ۔ اس صورت کو اُس نے خدا کہا اور خدا کو واحد افلاطونی مثال تسلیم کیا ۔ افلاطونیت جدیدہ کا بانی **پلوٹینس** (Plotinus) کثرت و وحدت کی یکتائی کا معتقد ہے اور اس کے نزدیک فطرت کی تکوینی طاقت اور انسان کی تخلیقی قوت ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں ۔ فن کار ان معنوں میں خالق ہوتا ہے کہ وہ صورت پزیر مادے پر وہ ہیئتیں عائد کرتا ہے جو روز اول سے خالق ازلی کے ذہن میں تھیں ۔ قرون متوسطہ کے صوفی حکیم **سینٹ تامس ایکوئیناس** (St. Thomas Aquinas) کا یہ عقیدہ ہے کہ اشیاے خارجی روح انسانی میں اپنے حسی تاثرات کے ذریعے تمثالیں پیدا کرتی ہیں ، لیکن ان کی صورتیں عقل کے وسیلے سے علم میں آتی ہیں ۔ افلاطونیت جدیدہ کے دوسرے حکما اشیا کی صورتوں کو اُن کی روحیں کہتے ہیں ۔ **دیکارت** (Descartes) کے فلسفے کا خلاصہ اُس کا یہ جملہ ہے کہ ''میں سوچتا ہوں ، اس لیے میں موجود ہو'' ۔ سوچنے کی طاقت ایک عطیۂ الٰہی ہے اور اُس کو چند ابدی صداقتیں ، جن کی نشانی یہ ہے کہ وہ صریح اور واضح ہوتی ہیں ، ودیعت کی گئی ہیں ۔ انھی میں خدا

کی ہستی کا تصور بھی ہے ۔ ہابز (Hobbes) مادے اور حرکت کو حقائق غائی سمجھتا ہے اور نفس کے وجود کا منکر ہے ۔ اس کے نزدیک انسانی علم محض حسیات کا نام ہے جو اعضاے حسی پر مادے کے دباؤ سے پیدا ہوتی ہیں ۔ سپینوزا (Spinoza) کے نزدیک کائنات کا اصلی منبع ایک طبع الطبائع ہے ، یعنی خدا جو صورتوں کے ایک لامتناہی سلسلے کے ذریعے اپنے جوہر کو آشکار کرتا رہتا ہے ، اور ہر واقعہ خدا کے ذہن میں اور خارجی دنیا میں بہ‌یک وقت رونما ہوتا ہے ۔ لئیبنز (Leibnitz) کے لیے کائنات شعور کی لاتعداد وحدتوں کا ، جو روحیں یا انفاس ہیں ، ایک مجموعہ ہے اور مادی دنیا کی تمام اشیا اور اس کے تمام مظاہر ، یہاں تک کہ فضاے مکانی بھی ، محض ان شعوری وحدتوں کے اندر وجود رکھتے ہیں ۔ خدا وہ نفس یا روح ہے جس کا شعور سب سے زیادہ شدید اور وسیع ہے ۔ لاک (Locke)، جس نے فہم انسانی کو اپنا خصوصی موضوع تحقیق بنایا ، اس نتیجے پر پہنچا کہ انسانی فہم حسیات پر مبنی ہے ۔ وہ ان کو اُلٹ پلٹ کر نئے مجموعے تیار کر سکتا ہے لیکن اُن میں کوئی اضافہ نہیں کر سکتا ۔ حسیات چیزوں کی اوّلی صفات یعنی وسعت ، شکل ، ٹھوس پن، تعداد اور حرکت کے پرتو ہیں ۔ جہاں تک چیزوں کی ثانوی صفات یعنی رنگ ، بو ، آواز اور ذائقے کا تعلق ہے ، اُن کا ادراک حسی تاثرات کے ذریعے نہیں ہوتا ، بلکہ فکری عمل کے ذریعے داخلی طور پر ہوتا ہے ، کیونکہ وہ خارجی دنیا میں فی الواقعہ موجود نہیں ہوتیں ۔ چنانچہ چیزوں کے جوہر ، روح اور خدا کا کوئی علمیاتی ثبوت پیش نہیں کیا جا سکتا ۔ ہیوم (Hume) کا عقیدہ یہ ہے کہ انسانی شعور ایسے حسی ادراکات کا ایک مجموعہ ہے جو قرب زمانی ، مشابہت اور علتی تعلق کی بدولت ایک دوسرے سے مربوط ہو جاتے ہیں ۔ چنانچہ نفس اور فطرت ، یعنی خارجی اور داخلی حقیقت ، اس کے نزدیک محض حسی تاثرات کا ایک سلسلۂ جاری ہیں ۔ کانٹ (Kant) کا ماورائی نظریۂ جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں ، لاک اور ہیوم کی مادیت ، تجربیت اور ائتلافی نفسیات کا جواب اور قدماے فلاسفہ کے

علوم متعارفہ ، براہین اوّلیہ اور ما قبل تجربہ تصورات کے متعلق عقائد کا ایک نئی صورت میں احیاء تھا ۔ اگرچہ کانٹ نے یہ اعلان کیا تھا کہ حقیقت نفس الامری یا اشیا من حیث الاشیا کا علم انسان کو حاصل نہیں ہو سکتا ، لیکن اُس کے تابعین نے اس شجر ممنوعہ کے حصول پر اپنی مساعی مرکوز کر دیں ۔ فشطے (Fichte) کا یہ عقیدہ ہے کہ حقیقت نفس الامری نفس انسانی کی تخلیق ہے اور انسانی تجربے کا مصدر اصلی ''انائے مطلق'' ہے جو اپنے آپ کو نفس عالمہ اور شئے معلوم میں تقسیم کر لیتا ہے ۔ شیلنگ (Schelling)، جو بنیادی طور پر ایک جمالیاتی فلسفی تھا ، کائنات فطرت کے جمال کو اُس کے وجود کا کافی و وافی جواز اور ثبوت سمجھتا ہے ۔ چنانچہ اُس کا وہ نظریہ جس کا ذکر ہم دوسرے باب میں کر چکے ہیں ، یعنی یہ کہ تخیل جمالیاتی ادراک کا وہ آلہ ہے جس کے ذریعے فطرت نے شعور حاصل کیا اور پھر شعور کی بدولت تخلیق کی آزادی حاصل کی ، اسی عقیدے کا ایک پہلو ہے ۔ ہیگل (Hegel) کے ذہن میں کائنات کا یہ تصور تھا کہ وہ ایک مسلسل متکلمانہ جدال ہے جس میں اضداد کی متواتر تطبیق ہوتی رہتی ہے ، بہ الفاظ دیگر وجود و عدم ایک دوسرے میں مدغم ہو کر زندگی کا لمحہ بہ لمحہ پھیلتا ہوا نظام وضع کر رہے ہیں ۔ برگساں (Bergson) کے نزدیک کائنات میں ایک تخلیقی ارتقاء کا اصول کار فرما ہے ، یعنی فطرت ایک فن کار کی طرح مسلسل ریاضت سے ایک شاہکار کی تکمیل کر رہی ہے ۔ اس ارتقا میں نفس مادے پر غالب آنے کے لیے پیہم کوشاں ہے اور اس کوشش میں مرحلہ بہ مرحلہ کامیابی حاصل کر رہا ہے ۔ اُس کا آلۂ کار عقل نہیں بلکہ وجدان ہے ۔ عقل چیزوں کو ایک دوسری سے جدا کرتی ہے اور وجدان اُنھیں ایک دوسری کے ساتھ ملاتا ہے ۔

ہمارے زمانے میں فلسفے نے خدا ، فطرت اور انسان کی ماہیت کے مسائل زیادہ تر مذہب اور سائنس پر چھوڑ دیے ہیں ، اور اپنی توجہ علمیات کی ایک مخصوص شاخ پر مرکوز کر دی ہے جس کا نتیجہ وہ

اسلوب فکر ہے جسے منطقی اثباتیت کہتے ہیں ۔ سائنس نے فلسفے کی مربیانہ نگرانی سے آزادی حاصل کر کے ایک طرف تو تجربی تصدیقوں اور دوسری طرف ریاضیاتی کلیوں اور منطقی قاعدوں کی مدد سے عالم کبیر یعنی کائنات فطرت اور عالم صغیر یعنی انسانی شخصیت دونوں کے سربستہ اسرار کے نئے نئے حل پیش کیے ہیں ۔ مثلاً حیاتیات کے میدان میں مسئلۂ ارتقا ، طبیعیات کے میدان میں مادی عناصر کے جواہر ، یعنی برقیے اور قلبیے ، ایثر اور اس کی نادیدہ لہریں اور نظریۂ اضافیت ، فلکیات کے میدان میں لا تعداد نظام ہائے شمسی اور ایک لامتناہی و لامحدود کائنات، طبقات الارض کے میدان میں کڑوڑوں برس پرانا کرۂ ارض ، نفسیات کے میدان میں انفرادی اور اجتماعی لاشعور ، نسلی حافظہ اور ہیئتی نفسیات ، انسانیات کے میدان میں زبان ، جادو ، مذہب ، سائنس ، فنون لطیفہ اور نظام ہائے معاشرت کے آغاز اور ارتقا کی توجیہیں ۔

آج سے تین چار صدیاں پہلے سائنس نے مذہب ، تصوف اور فلسفۂ عالیہ کے روحانی تصور کائنات کو مورد شک بنایا اور پھر آخرکار تجربی ، مادی اور طبیعی فلسفے کی حمایت کے بل بوتے پر اس سے انکار کر دیا ۔ اس کے بجائے اس نے کائنات کا ایک نیا نقشہ پیش کیا جس کے مطابق کائنات ایک مکمل مشین تھی ۔ اس مشین کا بنانے والا چاہے کوئی بھی تھا ، اہم بات یہ تھی کہ اس کے کل پرزے ایک دوسرے کے ساتھ پوری پوری مطابقت رکھتے تھے اور باقاعدگی سے چل رہے تھے ۔ اسی طرح انسان بھی اُن کے نزدیک ایک مشین تھا جس کو یا تو اس کی جسمانی ساخت یا ایک میکانیکی قوت، جس کا نام عقل تھا، خارجی دنیا کی مشین کے پہلو بہ پہلو چلا رہی تھی ۔ یہ تصور ایک انجینئر کا تصور تھا اور اس میں کسی نقص یا رکاوٹ کی مطلق گنجائش نہ تھی ۔ اسی طرح اس میں اقدار مجہول اور موہومات و مفروضات ، یعنی ایسی چیزوں کے لیے جو عقل کے دائرے سے باہر ہوں ، کوئی جگہ نہ تھی ۔ اگر یہ چیزیں حل طلب مسائل پیش کرتی تھیں تو ان مسائل کا سہل ترین حل اُن کے وجود کا انکار تھا ۔ ماورائی اور عینی فلسفہ اور شاعری

کی رومانی تحریک دونوں حقیقت کے اس محدود اور تنگ نظر تصور کے برخلاف ایک بغاوت تھے ۔ آج جب کہ سائنس نے ایسے ایسے حیرت انگیز انکشافات اور اختراعات کیے ہیں جو عقل عامہ کو جادو کے کرشموں ، علم الاصنام کے قصوں ، مذہب کے الہاموں اور تصوف کے وجدانوں سے کم مافوق الفطرت اور خارق عادت معلوم نہیں ہوتے ، اس میں یہ منکسرانہ احساس پیدا ہو گیا ہے کہ انسان کا تجربہ اور عقل کی تحلیلی کارروائی جو اس کے آلات کار ہیں ، اسرار حقیقت کی پردہ کشائی کے لیے کافی نہیں ۔ جدید طبیعیات کے دو بنیادی قوانین ، یعنی قانون عدم تعیین اور نظریۂ اضافیت ، اس احساس کے صریح اظہار ہیں ۔ قانون عدم تعیین کا ماحصل یہ ہے کہ خارجی دنیا میں کوئی ایسا سلسلۂ علت و معلول نہیں جو مکمل طور پر عقل کی مدد سے دریافت کیا جا سکے ۔ چنانچہ ماہرین طبیعیات اب مذہب اور تصوف کے معجزوں اور کشفی مشاہدوں کے قائل ہیں اور انہیں خارق عادت سمجھنے کی بجائے نظام فطرت کے حصے تسلیم کرتے ہیں ۔ اسی پر بس نہیں ، وہ ایک رب مسبب الاسباب کے وجود کو بھی اپنے عقلی نظام کا ایک جزو لازمی قرار دینے پر مجبور ہیں ۔ نظریۂ اضافیت کی اہمیت علم حقیقت کے نقطۂ نگاہ سے یہ ہے کہ خارجی حقائق ، یعنی مکان و زمان ، اضافی ہیں ، مطلق نہیں ، کیونکہ مشاہدے کے عمل میں مکان و زمان اور ناظر کا زاویۂ نظر دونوں ایک دوسرے کے زیر اثر متواتر بدلتے رہتے ہیں ۔

حقیقت کی ماہیت اور اس کے علم کے متعلق اختلاف آراء کا یہ ہنگامہ دیکھ کر کوئی اس کے سوا کیا کہہ سکتا ہے : ع

شد پریشاں خواب من از کثرت تعبیر ہا

شاعر کا خصوصی امتیاز یہ ہے کہ وہ اپنے تخیل کی مدد سے حقیقت کے اس خواب پریشاں پر معنی خیز ہیئتیں عائد کر کے اسے آپ اپنی تعبیر بنا دیتا ہے ۔ دوسرے لوگ اس کے معانی اس کے باہر ڈھونڈھتے ہیں ۔ اس کو وہ اسی کے اندر مضمر دکھائی دیتے ہیں ۔ مذہب ، تصوف ، فلسفہ اور سائنس اس کو جو معانی پہناتے ہیں ، وہ

ان کے علاوہ ایک اور رابطۂ معانی سے اس کی شیرازہ بندی کر کے اس کے منتشر مواد کو ایک وحدت بخش دیتا ہے ۔ حقیقت کا وہ خواب جو شاعر دیکھتا ہے اس کا تخیلی تجربہ ہوتا ہے ۔ اس تجربے کا مواد خام تو وہی ہوتا ہے جو فلسفیوں ، سائنس دانوں اور عام لوگوں کے تجربوں کا ہوتا ہے ، کیوں کہ وہ آخر سب کے سب آس کی طرح انسان ہوتے ہیں ۔ ان کے ارد گرد کی چیزیں ، زندگی کے واقعات ، اپنے اور دوسرے لوگوں کے کوائف و حالات ، وہ جذبات جو دل انسانی میں مختلف محرکات کے زیر اثر پیدا ہوتے ہیں ، وہ احساسات ، امیدیں ، آرزوئیں ، خوشیاں ، ناکامیاں ، مایوسیاں جو ہر انسان کے حصے میں آتی ہیں ، یہ چیزیں ان سب کے تجربوں کے عناصر ہوتی ہیں ۔ فلسفی ایک تجریدی عمل کے ذریعے ان تجربات کے وہ عناصر جو اس کے لیے مفید مطلب ہیں علیحدہ کر کے ان کا عقلی تحلیل و تجزیہ کرتا ہے اور پھر انہیں ایک نظام فکر کی صورت میں مرتب کرتا ہے تاکہ زندگی اور کائنات کی ایک بامعنی تفسیر پیش کر سکے ۔ سائنس دان اسی طرح کے انتخابی عمل کے بعد اپنے تجربے کے مواد کی اپنے مخصوص شعبۂ علم کے قواعد کی روشنی میں تصدیق کرتا ہے تاکہ طبیعی چیزوں کے افعال کے متعلق کلیے وضع کر سکے ۔ عام لوگ اپنے تجربوں کی تجرید ، تجزیہ ، تحلیل اور تنظیم کے عادی نہیں ہوتے ۔ وہ اگر کبھی کبھار ان کو اپنی توجہ اور غور و فکر کا موضوع بناتے بھی ہیں تو صرف تھوڑی دیر کے لیے ہنگامی تقاضوں کے زیر اثر یا اپنی آئے دن کی زندگی کی عملی ضرورتوں کی خاطر ۔ بہر حال ان کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ وہ اپنے تجربے کے مواد کو کسی صورت میں دوسرے لوگوں کے سامنے پیش کریں ۔ شاعر کا اسلوب عمل اپنے تجربوں کے بارے میں ان سب سے مختلف ہوتا ہے ۔ جو جو تجربے اس کو پیش آتے ہیں ، چاہے ایک عام انسان کی حیثیت سے منفعل کیفیتوں میں اور چاہے ایک تخلیقی فن کار کی حیثیت سے مشاہدہ و مطالعہ اور غور و فکر کے نتیجے کے طور پر ، وہ ان سب کو تجربہ بہ تجربہ اپنے ایک نظام خیال کے

ترکیبی عناصر بناتا چلا جاتا ہے ۔ اگرچہ یہ ممکن ہے کہ شاعر کسی خاص دبستان فلسفہ کا قائل یا سائنس کے کسی خاص نظریے کا معتقد ہو ، اُس کا نظام خیال ایک فلسفی یا سائنس دان کا تصور کائنات نہیں ہوتا ۔ اسی طرح چونکہ شاعر کسی مذہب کا پیرو ، کسی معاشرے کا ایک رکن ، کسی مسلک کا ایک شہری ، کسی جماعت کا ایک فرد ہوتا ہے ، اس لیے ان مختلف حیثیتوں پر اُس کے چند اعتقادات ، چند زاویہ ہائے فکر ، چند میلانات ، چند اخلاقی اقدار ، بلکہ چند تعصبات بھی ہوتے ہیں ۔ یہ سب اُس کے تجربے کے عناصر ہوتے ہیں ۔ لیکن اُس کے تخیل کا کیمیائی عمل ان عناصر کی قلب ماہیت کر کے اور انہیں ایک دوسرے سے آمیز کر کے ایک نیا مرکب تیار کرتا ہے ، جسے اُس کی شخصیت کہا جا سکتا ہے ۔ جتنا کسی شاعر کا تجربہ وسیع اور عمیق ہو اُتنی ہی اُس کی شخصیت پر اُس کے تخیل کی فرماں روائی ہوتی ہے اور اُتنی ہی اُس کی تخلیقیں اُس کی شخصیت کے جزئی پہلوؤں کی نہیں بلکہ اُس کے مجموعی نظام خیال کی عکاسی کرتی ہیں ۔ اُس کے تخیل کی صحیح عکاسی نہ صرف اُس کی تخلیقوں کی فنی قدر و قیمت کا معیار بلکہ اُن کے مبنی بر حقیقت ہونے کا معیار بھی ہے ۔ اگر وہ اس معیار پر پوری اُتریں تو وہ حقیقت کی ایسی تفسیریں ہوتی ہیں جو فلسفیوں ، سائنس دانوں اور عام لوگوں کی تفسیروں سے زیادہ کاشف حقیقت ہوتی ہیں ، وہ اس لیے کہ تخیل ، جو شاعر کا آلۂ کار ہے ، انسان کے تمام قوائے نفسانی سے زیادہ ذکاوت ، تأثر پزیری ، حقیقت بینی کی صلاحیت اور تنظیمی استعداد رکھتا ہے اور نتیجۃً خارجی دنیا کے تأثرات اور نفس انسانی کے اعمال کے اُس سلسلۂ فعل و انفعال کو جس سے انسان کو حقیقت کا علم ہوتا ہے دوسرے قوائے نفسانی کے معاملے میں زیادہ قابلیت کے ساتھ نبٹا سکتا ہے ۔ علاوہ بریں تخیل میں ایک وسعت مشرب ہوتی ہے جس کی بدولت وہ احساس ، جذبہ ، وہم ، تصور ، شک ، یقین ، وجدان ، الہام ، کشف ، غرض نفس انسانی کے تمام اعمال اور کیفیات اور اُن کے عطیوں کو قبول کر لیتا ہے اور انہیں اپنے مواد کے طور پر استعمال کرتا ہے ۔

اس لیے حقیقت کا جو نقشہ اس پر بے نقاب ہوتا ہے وہ حقیقت کے ان تمام پہلوؤں کو محیط ہوتا ہے جو مختلف وسائل سے انسانی تجربے میں آتے ہیں ۔ اس کے لیے کوئی چیز غیرفطری نہیں ، کوئی چیز خارق عادت نہیں ، کوئی چیز مبنی پر دروغ نہیں ، کوئی چیز مبالغہ نہیں ، بشرطیکہ وہ انسانی تجربے کے کسی امر واقعہ سے مماثلت رکھتی ہو ، کیونکہ اس کے نزدیک انسانی تجربہ وسیع ترین معنوں میں حقیقت کا آئینہ ہے ۔ انسانی تجربے کی صداقت اس کا بنیادی عقیدہ ہے ۔ چنانچہ اوائلی ادوار کے انسانوں کے توہمات اور جادو کے کرشموں سے لے کر فلسفے کے مجردات تک ، بچے کے پہلے دھندلے دھندلے احساسات سے لے کر ایک ثقہ و متین اور ذی عقل دنیا دار کے واضح تصور زندگی تک ، حسی تأثرات کے منتشر مواد سے لے کر علم ریاضی کے منضبط کلیوں تک جن میں حسی مواد کی ذرہ برابر آلائش نہیں ہوتی ، حیوانی جبلت سے لے کر منزہ ترین روحانی کوائف تک ہر چیز اس کے لیے اپنی ہستی کا جواز رکھتی ہے ۔

تخیل کی ایک خاص صفت یہ ہے کہ اس کا میدان عمل انسانی تجربے کے اصلی سرچشموں کے قریب ہے ، کیوں کہ اس کا وظیفۂ منصبی حسی ادراکات کے ہنگامۂ کثرت کو معنی خیز ہیئتوں میں تبدیل کرنا ہے ۔ عقل حواس کے مواد کی تنظیم میں تجرید کے عمل سے کام لیتی ہے ، یعنی اس کو غیر حسی علامتوں میں تبدیل کرتی ہے ۔ اس کے برخلاف تخیل حسی مواد کو تبدیل کیے بغیر اس میں ربط و ضبط پیدا کرتا ہے ۔ چنانچہ وہ عقل کے مقابلے میں حقیقت نفس‌الامری یعنی اشیأ من حیث‌الاشیاء کو زیادہ صحت و وضاحت سے دیکھتا ہے ، اور ان کا نقشہ زیادہ صداقت سے پیش کرتا ہے ۔ وہ رشتے جن کی مدد سے وہ حسی تأثرات کے مواد کو منظم کرتا ہے اسے انھی کے اندر مضمر ملتے ہیں ۔ اس کے برخلاف فلسفی اور سائنس دان اپنے منطقی نظاموں اور تجربی تحقیقات کے خلاؤں کو پر کرنے کے لیے جن ماقبل تجربہ قوانین اور اوّلی اصولوں کا سہارا لیتے ہیں ، وہ ان کو اپنے عقلی مواد کے باہر سے لانے پڑتے ہیں ۔

بہر حال دونوں صورتوں میں مخفی رابطوں کا ادراک ایک وجدانی عطیہ ہوتا ہے ، بالکل اُسی طرح جس طرح صوفیا اپنی کشفی قوت کی بدولت کثرت مظاہر کے پردے میں وحدت کا مشاہدہ کرتے ہیں ۔ یہ وجدانی عمل تخیل کی ایک امتیازی خصوصیت ہے اور اُس کی مستقل کیفیت قبول سے تعلق رکھتا ہے ۔ بہت سے جلیل القدر فلسفیوں اور سائنس دانوں نے بھی اس وجدانی عطیے کا اعتراف کیا ہے ۔

نظریۂ اضافیت کا موجد البرٹ آئن سٹائن (Albert Einstein) میکس پلینک (Max Planck) کی ایک تصنیف کے مقدمے میں لکھتا ہے :

''ان بنیادی قوانین کے انکشاف کا کوئی طریقہ موجود نہیں ۔ صرف ایک طریقہ ہے ، یعنی وجدان ، جس کو اس احساس سے تقویت پہنچتی ہے کہ مظاہر کے پس پردہ کوئی نظام ہے ۔''

خود میکس پلینک کا قول ہے :

''سائنس دان کے لیے ضروری ہے کہ وہ ایک جیتا جاگتا تخیل رکھتا ہو کیونکہ نئے خیالات منطقی استخراج سے پیدا نہیں ہوتے بلکہ فن کار کے سے تخلیقی تخیل سے ۔''

شاعرانہ تخیل کے کاشف حقیقت ہونے کے بارے میں سی ۔ ڈے لوئیس (C. Day Lewis) کہتا ہے :

''شاعری کی صداقت کا سرچشمہ اُس وحدت کا ادراک ہے جو تمام مظاہر کے پس پردہ موجود ہے ، اور شاعری کا کام یہ ہے کہ اپنی تمثال انگیزی اور استعارہ آفرینی کی قوت کے ذریعے مظاہر کے درمیان نئے نئے رشتے دریافت کرے اور پرانے رشتوں کی تجدید کرے . . . . ''

آگے چل کر وہ مزید کہتا ہے کہ :

''کوئی نظم صرف اُس صورت میں مکمل شمار کی جا سکتی ہے کہ وہ تمثالوں کا ایک ایسا نقشہ تیار کرے جو اُس رشتۂ اتحاد سے مماثل ہو جو اس دنیا کے مظاہر کو ایک دوسرے سے

مربوط کیے ہوئے ہے۔"

سی - ڈے لوئیس کی دوسری عبارت ہمارے نظریے کے نقطۂ نگاہ سے اُس کی پہلی عبارت سے بھی زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ وجدانی تخیل کے منتشر لمحے جن کے نتائج چند استعارے یا چند غیر متعلق منفرد اشعار ہوں، چاہے وہ استعارے یا اشعار کتنے ہی بلند پایہ کیوں نہ ہوں، اعلیٰ قسم کی شاعری کے لیے کافی نہیں ہوتے، کیونکہ تخیل کا عمل محض مخفی روابط کا انکشاف نہیں بلکہ اُن روابط کی مدد سے خود مکتفی اور مکمل وحدتیں، جنھیں ہم تیسرے باب میں نامیاتی وحدتیں کہہ آئے ہیں، پیدا کرنا بھی ہے - اعلیٰ پائے کی شاعری میں تخیل محض بجلی کے کوندوں کی طرح کام نہیں کرتا، اس کے بجائے وہ روز روشن کی طرح انسانی تجربے کے منظر وسیع کو منور کرتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ موزوں ہوگا کہ چھٹکی ہوئی چاندنی کی طرح اُسے ایک حسین خواب کا مرقع بنا دیتا ہے، کیونکہ روز روشن کی سی وضاحت نثر کی خصوصیت ہے۔ (اگر چیزوں کے نقش و نگار صاف دکھائی دے جائیں تو نقاب کشائی کی دعوت کیسی؟ اگر خط اُفق نے منظر کی حد بندی کر دی تو ماورائیت اور لا محدودیت کا سوال ہی کہاں پیدا ہوتا ہے؟)۔ جب شاعر اپنے تخیل کی مدد سے اپنے تجربے کے مواد کو مکمل وحدتوں میں تبدیل کرے تو اُس وقت ہم صحیح معنوں میں اس کے متعلق یہ دعویٰ کر سکتے ہیں کہ وہ حقیقت کی عکاسی کر رہا ہے، کیونکہ وہ دنیا جس کی عکاسی اُس کا کام ہے کثرت کے پردے میں چھپی ہوئی ایک وحدت ہے۔ تخیل کسی بڑے شاعر کے کلام میں اتنی زبردست طاقت کے ساتھ کار فرما ہوتا ہے کہ وہ بلند سے بلند تر سطحوں پر اُس کے تجربوں کو مربوط کرتا چلا جاتا ہے اور اُسے مجبور کرتا ہے کہ وہ اُس وقت تک دم نہ لے جب تک کہ وہ عالم تجربے کے سارے رقبے کو ایک مثالی وحدت کا نقشہ نہ بنا لے۔ اس مقام پر پہنچ کر شاعری اُنھی معنوں میں حقیقت کی خالق بن جاتی ہے جن معنوں میں خدا کا تخیل نظام کائنات کا منبع و مبدأ ہے، کیونکہ انسان کے لیے انسانی تجربہ

اگر واحد حقیقت نہیں تو سب سے بڑی حقیقت ضرور ہے اور انسان کے مثالی تجربے کی تخلیق مثالی حقیقت کی تخلیق ہے ۔

جی ۔ ولسن نائٹ (G. Wilson Knight) کا قول ہے :

''شاعری کا سرچشمہ اس امر میں مضمر ہے کہ روحانی حقیقتیں ملاے اعلیٰ کی مکین ہیں ۔ اُن کو جب تک پیکر ارضی نہ بخشا جائے وہ عالم شہود میں نہیں آسکتیں ، اس لیے شاعرانہ تخلیق کے معنی ہیں زمین و آسمان کا وصال ، مادی و روحانی کا یک ذات ہو جانا ۔''

ایف ۔ ایچ ۔ واڈ (F. H. Ward) کے نزدیک شاعرانہ تخیل میں ایک بصیرت دوگانہ ہوتی ہے جو مادی و روحانی حقائق کو بہ یک وقت دیکھ سکتی ہے اور جس کی بدولت شاعری ماورائے حواس چیزوں کو حواس کی زبان میں بیان کر سکتی ہے ۔ شاعری حواس کی چیزوں میں مضمر بھی ہوتی ہے اور اُن سے ماورا بھی ۔

ولیم بلیک تخیل کو ایک روحانی حسیت کہتا ہے ۔ اس قسم کی حسیت انسان کی ساری شخصیت کو محیط ہوتی ہے۔ وہ بہ یک وقت جسمانی بھی ہوتی ہے ، جذباتی بھی ، عقلی بھی اور روحانی بھی اور اس کی یہ مختلف حیثیتیں ایسے طریقے سے خلط ملط ہوتی ہیں کہ اُن کو ایک دوسری سے جدا نہیں کیا جا سکتا ۔ چنانچہ تخیل انسان کے لیے عرفان حقیقت اور اظہار حقیقت دونوں کا بہترین وسیلہ ہے ۔

ہماری بحث کا موضوع اب تک ماورائی حقیقتیں تھیں ، لیکن عام لوگوں کے ذہن میں حقیقت کا ایک اور پہلو بھی ہوتا ہے جو مستحق بحث ہے ، یعنی واقعیت نگاری یا تاریخی صداقت ۔ جن واقعات کو شاعر اپنا موضوع بناتا ہے وہ تین قسموں کے ہو سکتے ہیں ، یعنی وہ جو خود اُس کو پیش آئے ہوں ، وہ جو دوسرے لوگوں کو پیش آئے ہوں اور وہ جو اُس نے خیالی طور پر ایجاد کیے ہوں ، چاہے اُن میں کردار افسانہ وہ خود ہو ، چاہے کوئی اور ۔ ان تینوں قسموں کے واقعات سے شاعر کو من حیث الشاعر جو دلچسپی ہوتی ہے وہ اس پر

مرکوز ہوتی ہے کہ وہ انسانی زندگی کے لیے کیا اہمیت رکھتے ہیں، بالخصوص جذباتی نقطۂ نگاہ سے۔ بہ الفاظ دیگر وہ تمام واقعات کو اپنے تجربۂ زندگی کے سیاق و سباق میں دیکھتا ہے۔ یوں تو یہ بات ہر شخص پر صادق آتی ہے کیونکہ ہر شخص کا کوئی مخصوص زاویۂ فکر، کوئی مخصوص فلسفۂ زندگی، کوئی مخصوص جذباتی مزاج ہوتا ہے، لیکن عام لوگ واقعات کو بیان کرتے وقت صداقت کی خاطر یا اُس چیز کی خاطر جسے وہ صداقت سمجھتے ہیں، ارادی طور پر ان چیزوں کو خارج کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ شاعر کے لیے یہ چیزیں واقعات کے قدرتی حصے ہوتی ہیں اور اس کے نزدیک صداقت یہ تقاضا کرتی ہے کہ واقعات کو بیان کرتے وقت ان چیزوں کو بھی شامل کر لیا جائے بلکہ اُن کو زیادہ اہمیت دی جائے۔ اُس کے نزدیک واقعات محض خارجی دنیا میں صادر نہیں ہوتے بلکہ کسی انسان کے نفس پر اثر انداز ہو کر اُس کی داخلی دنیا کے واقعات بن جاتے ہیں۔ اُس کو اُن سے مؤخرالذکر حیثیت میں دل چسپی ہوتی ہے اور اُس کے پاس اُن کا اس حیثیت میں تصور قائم کرنے کا ایک ہی وسیلہ ہوتا ہے؛ وہ یہ کہ وہ اُن کو اپنے نفس کے واردات سمجھے۔ یہ محض ایک ارادی عمل نہیں ہوتا بلکہ شاعر کے تخیل میں تمام انسانوں کے ساتھ ہی کیا، کائنات فطرت کی تمام چیزوں کے ساتھ جذباتی ہمدردی کا ایک عنصر ہوتا ہے۔ یہ ہمدردی ہر ذی روح کو جبلی طور پر ودیعت ہوتی ہے، لیکن عملی عقل اور کاروباری زندگی کی ضرورتیں اس کو رفتہ رفتہ کمزور اور بالآخر معطل کر دیتی ہیں۔ شاعر اس ہمدردی کو زندہ رکھتا ہے بلکہ اُس کو کام میں لا کر قوی سے قوی تر بناتا چلا جاتا ہے۔ کسی شاعر کا رتبہ اُتنا ہی بلند ہوتا ہے جتنا اُس کا دائرۂ ہمدردی وسیع ہو۔ یہ ہمدردی تخیل کا عطیہ ہوتی ہے اور تخیل ہی کی بدولت فروغ بھی پاتی ہے، کیونکہ تخیل شاعر کو یہ صلاحیت بخشتا ہے کہ وہ دوسروں کے نقطۂ نگاہ سے چیزوں کو دیکھ سکے۔ اس ہمدردی کو بروئے کار لانے میں ایک قسم کی روحانی مسرت اور جمالیاتی لذت ہوتی

ہے جو اس کے برقرار رکھنے میں مدد دیتی ہے ۔

اگرچہ واقعات کا شاعرانہ طریق بیان سائنس اور تاریخ کے طریق بیان سے کم لغوی صداقت رکھتا ہے لیکن جہاں تک واقعات کے سیاق و سباق ، اُن کے معانیٔ مضمر اور انسانی نقطۂ نگاہ سے اُن کی اہمیت کا تعلق ہے ، وہ ان سب چیزوں کی عکاسی زیادہ صداقت کے ساتھ کرتا ہے ، اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ زیادہ مبنی بر حقیقت ہوتا ہے ۔ اگر واقعات کا من و عن بیان انسان کے بس کی بات ہے تو وہ صرف شاعرانہ طریق بیان سے ممکن ہے کیوں کہ اُن کا صحیح اور مکمل علم صرف شاعرانہ تخیل کی مدد سے حاصل ہو سکتا ہے ۔

ہم اس باب کے تتمے کے طور پر ورڈز ورتھ کے مقدمے میں سے چند عبارات نقل کرتے ہیں :

''مجھے بتایا گیا ہے کہ ارسطو نے شاعری کو سب سے زیادہ فلسفیانہ انشا قرار دیا ہے ؛ یہ بالکل حق بجانب ہے ۔ شاعری کا مقصود حقیقت ہے ؛ انفرادی اور مقامی حقیقت نہیں بلکہ عمومی اور ہمہ گیر ؛ ایسی حقیقت نہیں جو خارجی شہادت پر منحصر ہو بلکہ ایسی حقیقت جو جذبات کی رو میں بہتی ہوئی ایک جیتی جاگتی صورت میں دل کے اندر ورود کرتی ہے ، ایسی حقیقت جو آپ اپنی شہادت ہوتی ہے ؛ جو اُس عدالت کو جس کے سامنے وہ مدعی ہوتی ہے ، اختیار و اعتبار بخشتی ہے اور اُس کے بدلے میں اُس سے اختیار و اعتبار حاصل کرتی ہے ۔ شاعری انسان اور فطرت کی عکاسی ہے ۔ سوانح عمری لکھنے والے اور مؤرخ کے لیے جو دقتیں سدراہ ہوتی ہیں اور جو اُن کی تصانیف کی افادیت میں مزاحم ہوتی ہیں ، وہ اُن مشکلات سے بہت زیادہ سنگین ہوتی ہیں جو ایک ایسے شاعر کو پیش آتی ہیں جسے اپنے فن کے وقار کا صحیح علم ہو ۔ شاعر کے اوپر صرف ایک پابندی عائد ہوتی ہے ، یعنی یہ التزام کہ ایک ایسے انسان کے براہ راست

تلذذ کا سامان مہیا کرے جو ایسا علم رکھتا ہو جس کی اس سے توقع کی جا سکتی ہے ۔ ایک قانون دان ، ایک طبیب ، ایک جہاز ران ، ایک ماہر فلکیات یا ایک حکیم طبیعیات کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک انسان کی حیثیت سے ۔ اس واحد پابندی کے سوا شاعر اور اشیا کی تمثالوں کے درمیان کوئی چیز حائل نہیں ہوتی ۔ اس کے برخلاف سیرت نگار و مؤرخ اور مظاہر و اشیا کے درمیان ہزاروں دیواریں حائل ہوتی ہیں ۔

''آئیے ہم اب یہ دیکھیں کہ شاعر کا کام کیا ہے ؛ وہ انسان اور اس کے ارد گرد کی چیزوں کو فعل و انفعال کے رشتوں میں گتھم گتھا ہوتے اور انبساط و کرب کی بے حد و حساب کیفیتیں پیدا کرتے ہوئے دیکھتا ہے ۔ وہ انسان کو اپنی فطرت اور اپنی روزانہ زندگی کی حدود کے اندر اس سلسلۂ واقعات اور اس مجموعۂ جذبات کا مشاہدہ کرتے اور اس مشاہدے سے چند در چند تیقن ، قیاس اور نتیجے اخذ کرتے ہوئے دیکھتا ہے ۔ وہ یہ دیکھتا ہے کہ انسان کیوں کر خیالات و احساسات کے اس طلسم پیچ و تاب کا ملاحظہ کرتا ہے اور اسے کیوں کر جا بجا ایسی چیزیں نظر آتی ہیں جو اس کے سینے کے اندر ہمدردیاں پیدا کرتی ہیں اور ان ہمدردیوں کے پہلو بہ پہلو کیوں کر اس کی فطرت کے مقتضا کی بدولت فرحت و انبساط کی ایک مقدار وافر ہوتی ہے ۔ یہ علم جو ہر انسان اپنے بطون میں لیے پھرتا ہے اور یہ ہمدردیاں جن سے ہم اپنی روزانہ زندگی کے دستور عمل کے علاوہ کسی اور ریاضت کے بغیر قدرتی طور پر کسب لذت کرتے ہیں ، یہ ہیں وہ چیزیں جن پر شاعر زیادہ تر اپنی توجہ مبذول کرتا ہے ۔ اس کو انسان اور فطرت کے درمیان ایک بنیادی مطابقت دکھائی دیتی ہے اور اس کے

نزدیک نفس انسانی فطرت کے جمیل ترین اور دل فریب ترین خواص کا قدرتی طور پر آئینہ ہے ۔ چنانچہ شاعر اس احساس لذت کے زیر اثر جو اس کے تمام مشاہدوں میں اس کا رفیق کار ہوتا ہے ، فطرت خارجی یعنی مادی کائنات کے ساتھ راہ و رسم قائم رکھتا ہے ، اور اس کارروائی میں اس کے جو عواطف و امیال ہوتے ہیں وہ ان عواطف و امیال کے ہم جنس ہوتے ہیں ، جو سائنس دان فطرت کے ان جزئی حصوں کے ساتھ جو اس کے مطالعے کے موضوع ہوتے ہیں اختلاط قائم کر کے اپنے اندر پیدا کرتا ہے ۔ شاعر اور سائنس دان دونوں کا علم منبع لذت ہوتا ہے لیکن ان میں یہ فرق ہے کہ شاعر کا علم ہماری زندگی کا ایک جزو لاینفک اور ہمارے جبلی ورثے کا ایک لازمی حصہ بن جاتا ہے اور سائنس دان کا علم ایک ذاتی اور انفرادی اکتساب ہے جو ہم تک آہستہ آہستہ پہنچتا ہے اور ہمیں اپنے ہم جنسوں کے ساتھ کسی فطری اور بلا واسطہ ہمدردی کے رشتے میں مربوط نہیں کرتا ۔ سائنس دان حقیقت کی یوں جستجو کرتا ہے جیسے کوئی کسی اجنبی اور گم نام مخیر کی تلاش میں نکلے ۔ وہ اس کے ساتھ تنہائی میں اختلاط کرتا ہے ۔ شاعر ایک ایسا گیت گاتا ہوا جس میں ساری نوع انسانی اس کی ہم آواز ہوتی ہے حقیقت کو انجمن کی زینت بناتا ہے اور اسے ہماری شبانہ روز کی مونس و غم‌گسار سمجھ کر اس کے حضور میں اظہار مسرت کرتا ہے ۔"

"شاعری علم کی روح رواں ہے ۔ وہ سائنس کے چہرے پر جذبات کی رونق ہے ۔ شاعر کے متعلق شد و مد سے یہ کہا جا سکتا ہے، جیسا شیکسپیئر نے انسان کے بارے میں کہا ہے، کہ وہ آگے اور پیچھے دونوں طرف دیکھتا ہے ۔ وہ انسانی فطرت کا سنگین حصار اور اس کا معاون و محافظ ہے ۔ وہ جہاں جاتا

ہے محبت و اخوت کا پیغام دیتا ہے ۔ زمین اور آب و ہوا ، زبان اور رسم و رواج اور آئین و قوانین کے اختلافات کے باوجود ، بھولے بسرے پیمانوں اور زور و زبردستی سے توڑے ہوئے رشتوں کے باوجود ، شاعر بنی نوع انسان کی وسیع سلطنت کو، جو ساری سطح زمیں اور پہنائے زمان پر پھیلی ہوئی ہے ، جذبے اور علم کے سرشتۂ اتحاد میں مربوط کیے ہوئے ہے ۔ شاعر کے افکار کے موضوع ہر جگہ موجود ہوتے ہیں ۔ یہ سچ ہے کہ انسان کی آنکھیں اور اس کے دوسرے حواس اس کے چھپتے رہتا ہیں ، تاہم جہاں کہیں شاعر کو احساس کی ایسی فضا ملے جس میں وہ آزادانہ پرواز کر سکتا ہو ، وہ وہیں جا پہنچتا ہے ۔ شاعری علم کی ابتدا و انتہا ہے ۔ وہ اتنی ہی زندۂ جاوید ہے جتنا انسان کا دل ۔"

پانچواں باب

شاعرانہ تخیل اور جذبات

جس طرح ہم نے چوتھے باب کا خاتمہ ورڈز ورتھ کی ایک عبارت پر کیا تھا کیونکہ وہ ہمارے خیالات کا بہترین خلاصہ تھی ، اسی طرح ہم اس باب کا آغاز ورڈز ورتھ کی ایک اور عبارت سے کرتے ہیں کیونکہ وہ اُن مسائل کو جن سے ہم اس باب میں بحث کرنا چاہتے ہیں ایک جامع طریقے سے بیان کرتی ہے :

''ایک شاعر کیا ہوتا ہے ؟ اُس کا روئے سخن کس سے ہوتا ہے ؟ اور اُس سے کس قسم کی زبان کی توقع رکھنی چاہیے ــــ؟ وہ ایک انسان ہوتا ہے جو دوسرے انسانوں سے خطاب کرتا ہے ۔ یہ بجا ہے کہ وہ ایک ایسا انسان ہوتا ہے جسے عام انسانوں سے زیادہ حسیت ، گرم جوشی اور نرمی طبع ودیعت ہوئی ہوتی ہے ، ایک ایسا انسان جسے اپنے جذبوں اور ارادوں سے دوسرے لوگوں کے مقابلے میں زیادہ دلچسپی ہوتی ہے ، جو دوسرے لوگوں کے مقابلے میں اُس روح زندگی سے جو ہر انسان کے اندر مضمر ہوتی ہے زیادہ لذت اندوز ہوتا ہے اور جو اس کائنات کے واقعات میں اُسی قسم کے جذبوں اور ارادوں کے مظاہر کا مشاہدہ کر کر کے زیادہ لطف اُٹھاتا ہے اور جہاں وہ اُنھیں موجود نہ پائے وہاں وہ عادۃً مجبور ہوتا ہے کہ اُنھیں اپنی طرف سے ایجاد کرے ۔ ان صفات پر مستزاد یہ رجحان ہوتا ہے کہ وہ دوسرے لوگوں کے برخلاف غائب چیزوں سے یوں متاثر ہوتا ہے جیسے وہ سچ مچ حاضر ہوں ، اور نیز یہ قابلیت کہ وہ اپنے اندر ایسے جذبات پیدا کر لے جو اُن جذبات سے جو

اصلی واقعات سے پیدا ہوتے ہیں مختلف ہوتے ہیں ، لیکن اس کے باوجود (بالخصوص جہاں تک عام ہمدردی کے اُن پہلوؤں کا تعلق ہے جو لذت بخش اور انبساط انگیز ہوتے ہیں) اصلی واقعات کے پیدا کیے ہوئے جذبات سے زیادہ مشابہ ہوتے ہیں ، بہ نسبت اُن جذبات کے جو دوسرے لوگوں کے دلوں میں خود بخود پیدا ہوتے ہیں ۔ اس رجحان اور اس قابلیت کی بدولت اور مسلسل مشق و ریاضت کے طفیل شاعر میں اپنے خیالات و جذبات کے بیان کرنے کی استعداد دوسرے لوگوں سے زیادہ مقدار میں ہوتی ہے ، بالخصوص جہاں تک ایسے خیالات و جذبات کا تعلق ہے جو اُس کے ذاتی ارادے کے نتیجے کے طور پر یا اُس کی طبعی ساخت کے باعث کسی خارجی مہیج کے بغیر اُس کے اندر پیدا ہوتے ہیں ۔

"میرا مطلب یہ نہیں کہ میں نے ہمیشہ کسی واضح مقصد کو باقاعدہ طور پر پیش نظر رکھ کر شعر کہے ہیں ، لیکن مجھے یقین ہے کہ غور و فکر کی مستقل عادت نے میرے احساسات و جذبات کی کچھ اس طرح تنظیم کر دی ہے کہ میں نے جہاں جہاں اُن چیزوں کو بیان کیا ہے جو احساسات و جذبات کو شدت سے پیدا کرتی ہیں ، وہاں پڑھنے والے کو یہ محسوس ہوگا کہ کوئی مخصوص مقصد میرے پیش نظر تھا ۔ اگر یہ رائے غلط ہے تو میں شاعر کے لقب کا مستحق نہیں ، کیونکہ تمام اچھی شاعری قوی جذبات کا ایک اضطراری سیلان ہوتی ہے ؛ لیکن چاہے یہ درست بھی ہو ، ایسی نظمیں جو کچھ بھی قدر و قیمت رکھتی ہیں ، وہ چاہے کسی موضوع سے متعلق ہوں ، کبھی کسی ایسے شخص نے نہیں لکھیں جس میں ایک غیر معمولی طبعی حسیت نہ تھی اور جس نے مدتوں گہرے غور و فکر سے کام نہ لیا تھا ، کیونکہ ہمارے نفس میں جن احساسات کی مسلسل آمد

ہوتی ہے اُن میں ہمارے خیالات ، جو ماضی کے احساسات کے نمائندے ہوتے ہیں ، ترمیم و تنظیم کرتے رہتے ہیں ؛ جس طرح ان نمائندہ خیالات کے باہمی علائق پر غور و تامل کر کے ہم یہ دریافت کرتے ہیں کہ انسانوں کے لیے کون کون سی چیزیں اہمیت رکھتی ہیں ، اسی طرح اس عمل کے اعادے اور تواتر کی بدولت ہمارے احساسات اہم موضوعوں سے متعلق ہو جاتے ہیں ، تا آں کہ اگر ہم میں حسیت کی مناسب مقدار ہو تو ہم میں ایسی ذہنی عادتیں راسخ ہو جاتی ہیں کہ ہم اُن عادتوں کے احکام کی اندھا دھند تعمیل سے ایسی ایسی چیزیں اور ایسے ایسے جذبات کو اور اُن کے باہمی روابط کو بیان کرنے لگتے ہیں کہ اُن سے پڑھنے والے کے فہم میں روشنی کا پیدا ہونا اور اُس کے جذبات کی تقویت لازمی ہے ۔

''میں اوپر کہہ آیا ہوں کہ شاعری قوی جذبات کا ایک اضطراری سیلان ہے ۔ اُس کا سرچشمہ ماضی کے وہ جذبات ہوتے ہیں جنھیں سکون کے لمحوں میں یاد کیا جائے ۔ شاعر ان جذبات پر غور کرتا ہے تا آں کہ ایک قسم کے رد عمل کے ذریعے وہ خود تو غائب ہو جاتے ہیں لیکن اُن سے مماثل نئے جذبات آہستہ آہستہ پیدا ہو کر فی الواقعہ شاعر کے نفس میں وارد ہوجاتے ہیں ۔ یہ ہے وہ کیفیت نفس جس میں شعر گوئی کا عمل شروع ہوتا ہے اور اسی طرح کی کیفیت نفس میں اُس کی تکمیل بھی ہوتی ہے ۔''

جذبے اور خیال کا باہمی تعلق تنقید شعری کا ایک بہت متنازعہ فیہ مسئلہ ہے ، یہاں تک کہ ان کی تفریق الہام اور تکنیک ، آمد و آورد ، فطری و غیرفطری اور خلوص و تصنع کی تفریق کی مترادف اور شاعری کے دبستانوں کی دو مخالف گروہوں میں تقسیم کا موجب بن گئی ہے ۔ جذبے کے حامی کہتے ہیں کہ چونکہ وہ نفس انسانی کے واردات میں

خیال پر تقدم زمانی رکھتا ہے اور نسبۃً انسانی جبلت سے زیادہ قریب ہوتا ہے ، اس لیے وہ شاعری کے سرچشمے کی حیثیت سے خیال پر تفوق رکھتا ہے ۔ خیال جذبے کے بعد کی ایک نفسانی پیداوار ہے اور عقل سے نسبۃً قریب تر ہوتا ہے ، اس لیے جو شاعری اُس پر مبنی ہو وہ شعوری و ارادی اور مصنوعی و غیر فطری ہوتی ہے ۔ خیال کے سرپرست یہ جواب دیتے ہیں کہ جذبات کا زبان کی مدد سے اظہار خیال کے پیدا ہونے سے پہلے ممکن ہی نہیں ، کیونکہ زبان کا بامعنی استعمال ایک شعوری اور عقلی عمل ہے اور وہ جذبات کو اُس وقت تک بیان نہیں کر سکتی جب تک وہ خیالات کی صورت اختیار نہ کر لیں ۔ جذبات کا فوری اور براہ راست اظہار اُن کے نزدیک افعال اور حرکات و سکنات کے ذریعے ممکن ہو تو ہو ، زبان کے ذریعے ممکن نہیں ۔ اگر جذبات زبان کے ذریعے فوری اور براہ راست اظہار تلاش کریں تو جو زبان وہ استعمال کریں گے وہ یا تو مہمل اصوات یا زیادہ سے زیادہ غیر مربوط الفاظ پر مشتمل ہوگی یا ایسے الفاظ پر مشتمل ہوگی جو ماضی میں انھی کے مماثل جذبات یا یوں کہیے کہ اُن کے متجانس خیالات کے اظہار کے لیے استعمال ہو چکے ہیں اور حافظے میں محفوظ رہ کر نیم شعوری طور پر یا ائتلاف کے عمل کی بدولت اُن جذبات سے وابستہ ہوگئے ہیں ۔ مزید برین یہ عمل اُن کے نزدیک محض سیدھے سادے جذبات کے معاملے میں ممکن ہے ۔ مرکب اور پیچیدہ جذبات کا لسانی اظہار شعور ، ارادہ اور عقل کی مدد کے بغیر قطعاً ناممکن ہے ۔ رہا مصنوعیت کا الزام ، سو خیال کے حامی یہ کہتے ہیں کہ جذبات کے اظہار کا مطابق فطرت ہونا اس بات پر منحصر ہے کہ وہ کہاں تک واقعی یا مشابہ واقعیت ہیں ۔ اگر جذبات سچے ہوں گے تو خیال اُن کی سچائی کو برقرار رکھنے میں مخل ہونے کے بجائے ممد ہوگا ؛ اگر وہ جھوٹے یعنی جعلی ہوں گے تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ بیان کردہ تجربہ محض خیال ہی خیال ہے اور جذبات کے عنصر سے بالکل معرا ہے ۔

شاعرانہ تخیل کا کام یہ ہے کہ جذبات و خیالات کی اس خانہ جنگی

کو ایک تعمیری صلع میں تبدیل کرے۔ ہم نے دوسرے باب میں جذباتی نظریۂ شاعری کا تذکرہ کرتے ہوئے ورڈز ورتھ کے نظریے کے ایک اندرونی تضاد کی طرف اشارہ کیا تھا، یعنی یہ کہ وہ ایک طرف تو شاعری کو جذبات کا اضطراری سیلان کہتا ہے اور دوسری طرف اسے سکون کے لمحوں میں پرانے جذبات کی حافظے کی مدد سے تجدید اور ان کے مماثل نوزائیدہ جذبات کا اظہار کہتا ہے۔ تخیل کی جذبہ و خیال میں ہم آہنگی پیدا کرنے کی طاقت کو تسلیم کرنے کے بعد یہ تضاد رفع ہو جاتا ہے۔ ورڈز ورتھ کا مطلب اس کے اپنے اور کولرج کے نظریۂ تخیل کے سیاق و سباق میں صریحاً یہ ہے کہ جذبات براہ راست اور اپنی اصلی صورت میں نہیں بلکہ تخیل کی مدد سے تجدید یافتہ ہو کر شاعری کا موضوع بنتے ہیں۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T. S. Eliot) نے ورڈز ورتھ کے ''سکون کے لمحوں میں یاد کیے ہوئے جذبات'' کے کلیے پر یہ اعتراض کیا ہے کہ اس میں جن چیزوں کا ذکر کیا گیا ہے، یعنی جذبات، ان کے یاد کرنے کا عمل اور سکون، تینوں میں سے کوئی بھی علیحدہ علیحدہ موجود نہیں ہوتی۔ اس کے نزدیک اصل میں یہ ہوتا ہے کہ یہ تینوں چیزیں جمع ہو جاتی ہیں اور ایک نئی چیز جس میں ایسے کثیرالتعداد تجربوں کے عناصر شامل ہوتے ہیں جنھیں عام عملی لوگ تجربے نہیں سمجھتے پیدا ہوجاتی ہے۔ یہ عمل شعوری اور ارادی طور پر نہیں ہوتا۔ اس میں جن تجربوں کے عناصر آ آ کر شامل ہو جاتے ہیں ان کو علیحدہ علیحدہ یاد نہیں کیا جاتا اور اگر ان میں سکون کی کیفیت ہوتی ہے تو وہ ان معنوں میں کہ شاعر انفعالی طور پر اس نئے مجموعی تجربے سے متاثر ہوتا ہے۔ اگرچہ ایلیٹ اس عمل کو تخیل سے منسوب نہیں کرتا لیکن یہ فی‌الحقیقت وہی ہے جو ہمارے نظریے کے مطابق تخیل کا عمل ہے۔

اس موضوع پر جان مڈلٹن مری (John Middleton Murry) ذیل کی رائے ظاہر کرتا ہے:

''تخیل وہ قوت ہے جو خیال اور جذبے کو ہم آہنگ کرتی ہے

اور اُن کی ہم آہنگی کو زندگی کے اُس حصے کی خدمت پر مامور کر دیتی ہے جس سے خیال اور جذبہ علیحدہ علیحدہ پیدا ہوئے ہوں ۔ شاعر کا تخیل اُس کے سارے وجود روحانی و جسمانی پر غالب آ جاتا ہے ۔ تخیل کا عمل یوں ہے کہ جیسے فطرت اُن تمام قوتوں کو جو اُس کی خادم ہیں اور جو اپنے اپنے طور پر اُس کے کام دھندے کرتی ہیں ایک ساتھ جوت دیتا ہے تاکہ وہ ایک دوسرے کے کام میں مخل نہ ہوں ۔''

جذبات کو خیالات کے ساتھ مربوط کرنے کا عمل شاعری کی ہر صنف میں ہوتا ہے، چاہے وہ غنائی ہو ، چاہے ڈرامائی ، چاہے محاکاتی اور چاہے تخیلی ۔ ہر صنف شاعری کی ''شعریت'' اسی میں مضمر ہوتی ہے کہ وہ کسی چیز کے تخیلی ادراک کو پیش کرتی ہے ، عام اس سے کہ وہ چیز شاعر کے شخصی جذبات ہیں یا دوسرے لوگوں کے جذبات یا فطرت کے مناظر یا انسانی زندگی کے کوئی واقعات و معاملات ۔ غنائی شاعری میں اگرچہ سطحی طور پر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر اپنے ذاتی جذبات بیان کر رہا ہے ، لیکن در اصل وہ اپنے جذبات بیان نہیں کرتا بلکہ اُن کے تخیل کو پیش کرتا ہے ۔ آئی ۔ اے ۔ رچرڈز کا شاعری کو جذبات کی زبان کہنا ایک مغالطے اور خلط مبحث پر مبنی ہے ۔ شاعری اگر جذبات سے کوئی تعلق رکھتی ہے تو محض تخیل کی وساطت سے اور وہ ہمیشہ تخیل کی زبان ہوتی ہے ۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ شاعر محض فرضی اور مصنوعی جذبات کو بیان کرتا ہے ، بلکہ یہ کہ وہ ایسے جذبات کو بیان کرتا ہے جو اس کے تخیل کو حقیقی معلوم ہوں ۔ اگر اُس کا تخیل خام اور غلط کار نہیں تو اُس کے واقعی جذبات کا تو ذکر ہی کیا ، اُس کے اختراع کردہ جذبات بھی واقعی جذبات سے زیادہ قرین حقیقت ہوں گے ۔

ہم نے دوسرے باب میں جذباتی نظریۂ شاعری کے ضمن میں آئی ۔ اے ۔ رچرڈز کی اس رائے کا تذکرہ بھی کیا تھا کہ شاعر اپنے باطنی

داعیات اور جبلی مقتضیات میں ایک ہم آہنگی پیدا کر کے اپنے اندر کی جذباتی کش مکش سے نجات پاتا ہے اور اس کیفیت نفس میں شاعری کرتا ہے ۔ یہ دعویٰ محض شاعری کی معدودے چند مثالوں پر منطبق ہوتا ہے اور ایک کلیے کے طور پر قابل تسلیم نہیں ۔ یہ بجا ہے کہ شعر گوئی کے عمل میں کش مکش سے نجات پانے کا ایک عنصر ہوتا ہے ، لیکن یہ عنصر صرف اس صورت میں موجود ہوتا ہے کہ شاعر اپنے تخیل کی مدد سے ایک ایسی صورت حالات کا نقشہ ذہن میں قائم کرتا ہے جس میں کش مکش ہم آہنگی میں تبدیل ہو گئی ہو ۔ شاعر کے فکر شعر کے عمل سے کش مکش بذات خود ختم نہیں ہو جاتی ؛ اس کے بر عکس شاعر کو اس کا بڑا واضح ادراک ہوتا ہے ۔ ایسا ادراک عام لوگوں کو بھی ہوتا ہے لیکن شاعر اس کش مکش کو انسانی تجربے کے ایک وسیع تر نظام کے ایک حصے کے طور پر دیکھتا ہے اور یہی وہ چیز ہے جو اُسے اُس کے بیان کرنے کی توفیق بخشتی ہے ۔ اگر کش مکش فکر شعر کے عمل میں خود بخود ختم ہو جائے اور اگر شاعر کا مقصد (چاہے شعوری اور چاہے غیر شعوری طور پر) محض اپنا معالجۂ نفس ہو تو اُس کے لیے بالفعل شعر کہنے کی کوئی ضرورت باقی نہیں رہتی ۔ شاعر جذباتی کش مکش کو اپنے تخییلی نظام کا ایک حصہ بنا کر اُس کے اُن نتائج کو جو اس کے نفس میں ایک قابل اظہار مضمون کی حیثیت سے رہ جاتے ہیں الفاظ میں مجسم کرتا ہے ۔ جہاں تک کش مکش کا بذات خود تعلق ہے وہ جیسے شعر گوئی کے عمل سے پہلے موجود تھی اُسی طرح شعرگوئی کے عمل کے بعد بھی شاعر کے ذہنی پس منظر میں موجود رہتی ہے ۔ البتہ اتنا ہوتا ہے کہ اُس میں ایک تسلی بخش معنی پیدا ہو جاتے ہیں ۔ حقیقت تو یہ ہے کہ جذباتی کش مکش تنوع اور شدت دونوں کے اعتبار سے جتنی زیادہ ہوگی اُتنا ہی شاعر کا رقبہ بلند ہوگا ، کیوں کہ شاعر کو جتنا اپنے اندر ابتری اور پریشانی کا احساس ہوگا اُتنا ہی وہ اُس کے تدارک کے لیے اپنے کلام میں تنظیم ، ترتیب اور خوش اسلوبی کو اہمیت دے گا ۔ اعلیٰ پائے کی شاعری زندگی کے

تضادوں یا ہنگاموں سے انکار یا گریز نہیں کرتی بلکہ اس کے برعکس وہ اُن کا پورا پورا نقشہ پیش کرتی ہے ۔ اس نقشے کا پس منظر ایک ایسی تخیلی کائنات ہوتی ہے جس میں انسان کی جد و جہد بہت کم اہمیت رکھتی ہے ۔ یہ تخیلی کائنات وہ خواب کمال ہے جو ہر بڑا شاعر دیکھتا ہے اور دنیا کو دکھاتا ہے ۔ اس خواب کی کوئی تعبیر نہیں اور اسی میں اُس کی قوت ، اُس کی قدر و قیمت اور اُس کی اہمیت ہے ۔

جہاں فلسفی اس مرئی دنیا پر، جس کا ادراک ہم حواس کی مدد سے کرتے ہیں ، ایک مجرد فکری نظام عائد کر دیتا ہے جس میں وہ بزعم خود تمام تضادوں اور تخالفوں کو مٹا دیتا ہے ، وہاں شاعر ، جس کو اس امر کا عرفان ہوتا ہے کہ خیر و شر ، خوشی و غم ایک واحد حقیقت کے دو رخ ، ایک واحد تجربے کے دو پہلو ہوتے ہیں ، اس زندگی کی کشاکشوں ، تضادوں اور مخمصوں کو قبول کر لیتا ہے ۔ حسن کی زوال پزیری ، جذبات کی تغیر پسندی ، انسانی سیرت کی خامیاں اور زندگی کی ناتمامیاں ، جن کے طوفان بدتمیزی سے گریز کر کے فلسفی مجردات کی ایک مصنوعی دنیا میں پناہ لیتا ہے ، یہی چیزیں شاعر کی مشق سخن کے لیے دلچسپ موضوع مہیا کرتی ہیں ۔ اگر زندگی میں مخالف عناصر کے ہنگامے اور دل انسانی میں متضاد جذبات کے معرکے نہ ہوتے تو شاعر کے فن میں یہ بوقلمونی ، یہ رنگا رنگی نہ ہوتی ۔ کیٹس (Keats) تو یہ تقاضا کرتا ہے کہ شاعر کو خود اس کش مکش اور تضاد میں شامل ہونا چاہیے اور اس میں ایک ''سلبی حسیت'' ہونی چاہیے جو انسان میں اُس وقت ہوتی ہے جب اُس میں یہ صلاحیت ہو کہ اُس کے اندر بے یقینیاں ، مخمصے اور شکوک ہوں لیکن وہ جھنجھلا کر اصلیت اور معقولیت کی تلاش نہ کرنے لگے ۔ مؤخرالذکر فلسفیوں اور سائنس دانوں کا طریقۂ عمل ہے ۔ شاعر کو اس سے احتراز کرنا چاہیے ۔ یہ ''سلبی حسیت'' تخیل کی وہ عالی حوصلگی اور وسیع المشربی ہے جو جذبات کی شورشوں کو انسانی فطرت کے مظاہر سمجھ کر انھیں جوں کا توں قبول کر لیتی ہے اور یہ گوارا نہیں کرتی کہ عقل کو دل کے معاملے

میں دخل در معقولات کی اجازت دے ۔ اُس کی تنظیمی سرپرستی میں یہ شورشیں ہم آہنگیاں بن کر اپنے سارے حسی ائتلافات کو ساتھ لیے ہوئے شاعر کے تجربے میں داخل ہو جاتی ہیں تا کہ جب کوئی داعیۂ باطنی یا خارجی مہیج تقاضا کرے وہ اُن پر فنی ہیئتیں عائد کر کے اور اپنے تجربے کی مہر صداقت ثبت کر کے اُنھیں عالمگیر انسانی تجربے کے گنجینے میں شامل کر دے ۔

یہ عمل ورڈز ورتھ کے الفاظ میں قوی جذبات کا اضطراری سیلان بھی ہوتا ہے ، ان معنوں میں کہ شاعر کے ذہنی محفوظات میں سے جو جذبات و خیالات سب سے زیادہ شدت کے ساتھ اظہار کے متقاضی ہوتے ہیں ، وہ اُنھی کو بیان کرتا ہے ۔ اسی طرح یہ عمل سکون کے لمحوں میں نئے جذبات و خیالات کے اظہار کی صورت میں بھی ہوتا ہے ، کیوں کہ شاعر جذبات کا ہنگامہ فرو ہو جانے کے بعد شعر کہتا ہے اور جن جذبات و خیالات کو وہ بیان کرتا ہے وہ محض تازہ ترین واقعے یا تاثر کی پیداوار نہیں ہوتے بلکہ وہ جذبات و خیالات ہوتے ہیں جو تازہ ترین واقعے یا تاثر اور اس کے تجربۂ ماضی کے باہمی فعل و انفعال سے پیدا ہوتے ہیں ۔ بہر صورت جذبات کا اظہار تخیل کی وساطت سے ہوتا ہے ۔ تخیل کی وساطت کے بغیر اُن کا اظہار ایک ایسا عمل ہے جس کے نتیجے کو شاعری نہیں کہا جا سکتا ۔ وہ یا تو جذبات کا ایک عریاں مظاہرہ ہوگا یا زیادہ سے زیادہ خطابت ، لیکن یہاں بھی تخیل اور خیال بندی میں تمیز کرنے کی ضرورت ہے ۔ تخیل اپنے آپ کو پس پردہ رکھ کر جذبات کی مکمل اور صحیح تصویریں پیش کرتا ہے ۔ خیال بندی اظہار جذبات کے بہانے سے صرف اپنے آپ کو پیش کرتی ہے ۔ ہماری شاعری کی مقبول ترین صنف غزل اس معاملے میں بھی بنیادی طور پر ناقص ہے ۔ اُس کا فقدان ہیئت اظہار جذبات کو خیال بندی کی سطح سے بلند ہونے کی اجازت نہیں دیتا ۔ ہمارے چند مشہور ''نشتر'' جذبات کے متعلق نکتہ آفرینی کے معجزے سہی لیکن اس کا ہے کی تغلیط نہیں کرتے ۔ وہ معدودے چند مسلسل غزلیں بھی جن میں مکمل جذباتی تجربے بیان کیے

گئے ہیں اس کلیے کی مستثنیات نہیں ، کیوں کہ وہ غزل کے ہیئتی لباس میں نظمیں ہیں ۔ بلکہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر وہ غزل کی شکل میں نہ ہوتیں تو کیا اُن کا پایہ اور بھی بلند نہ ہوتا ؟ غزل میں ایک طرف تو ردیف و قافیہ کی سخت بندش ہوتی ہے جو شاعر کی پرواز کو محدود کر دیتی ہے اور دوسری طرف اُس کا تار و پود اتنا ڈھیلا ڈھالا ہوتا ہے کہ قاری یا سامع پر یہ مجبوری عائد نہیں ہوتی کہ وہ اس پر من حیث الکل توجہ مبذول کرے ۔ چنانچہ اُسے جو منفرد اشعار پسند آتے ہیں وہ اُنھی پر سر دھننے لگتا ہے اور باقی اشعار کو قابل التفات نہیں سمجھتا ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر کا جذباتی تجربہ مکمل طور پر اُس کے ذہن تک منتقل نہیں ہوتا ۔ یہ بجا ہے کہ اچھے اشعار ایک نظم میں بھی سامع و قاری کو نظم کے باقی حصوں سے زیادہ متأثر کرتے ہیں لیکن اس حد تک نہیں کہ وہ اُن کو سیاق و سباق سے علیحدہ کر کے اُن پر اپنی ساری توجہ مرکوز کر دے ؛ اس کے برعکس وہ نظم کے کلی تأثر میں اضافہ کرتے ہیں ۔ اگر ایسا نہ ہو تو نظم کو ناکامیاب سمجھنا پڑے گا ۔ دور حاضر کی ایک نقادہ سوزن لینگر(Susanne Langer) اس موضوع پر کولرج کی ہم خیال ہو کر ذیل کے الفاظ میں اپنی رائے ظاہر کرتی ہے :

''کوئی نظم ایک ڈرامے یا تصویر کی طرح بحیثیت مجموعی اپنے فنی معانی کی حامل ہوتی ہے ۔ جیسے ممکن ہے کہ کسی ڈرامے میں خاص طور پر معنی خیز عبارتیں ہوں یا کسی تصویر میں خاص طور پر جاذب توجہ حصے ہوں ، اسی طرح ممکن ہے کہ کسی نظم میں ایسے ابیات یا مصرعے یا ٹکڑے ہوں جن کے محاسن نمایاں ہیں ؛ لیکن اگر ساری نظم جو اُن کا سیاق و سباق ہے ، ان محاسن کا جواز پیش نہ کرے یا اُن کی متحمل نہ ہو تو اُن محاسن کے باوجود نظم کو ناکامیاب قرار دینا پڑے گا ۔ جسے ''فنی صداقت'' کہتے ہیں وہ کسی نظم کے منفرد حصوں کی خصوصیت نہیں ہوتی ، بلکہ نظم

میں من حیث الکل موجود ہوتی ہے ۔"

ہمارے تنقیدی ادب میں غزل کو اکثر انگریزی شاعری کی lyric یعنی غنائی نظم کی ہم صنف سمجھا جاتا ہے ۔ ان میں بہت سی چیزیں مشترک ہیں ، خصوصاً یہ کہ دونوں میں شخصی جذبات کا اظہار ایک غیر شخصی انداز میں کیا جاتا ہے ، جس سے اُن میں ایک عمومیت پیدا ہو جاتی ہے ، یعنی جو جذبات بیان کیے جائیں وہ ہر شخص کے جذبات بن جاتے ہیں ۔ لیکن فقدان ہیئت کے باعث غزل lyric کے درجے کو پہنچنے سے قاصر رہتی ہے ۔ lyric کی لازمی خوبیوں کو سی۔ ڈے لوئیس ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے :

"غنائی تقاضا ہر شاعر کی طبیعت میں کارفرما ہوتا ہے ۔ سچ پوچھیے تو یہی وہ تقاضا ہے جو اُسے نثر کے بجائے نظم لکھنے پر مجبور کرتا ہے ، لیکن خالصۃً غنائی شاعر شاذ و نادر پیدا ہوتے ہیں ۔ خالص غنائی نظم اول تو تمام دوسرے اصناف سخن کے مقابلے میں خود مکتفی ہوتی ہے ، دوسرے تمام فنون لطیفہ میں یہ موسیقی سے قریب ترین مشابہت رکھتی ہے ؛ ایک تو اس لیے کہ اس کی ابتدا ہی گانے کی خاطر ہوئی ، دوسرے اس لیے کہ اس امر کے باوصف کہ غنائیہ کلام میں شاعر اپنے ذاتی جذبات کا اظہار کرتا ہے ، اُس کا لب و لہجہ سراسر شخصی ہوتا ہے ۔ صحیح معنوں میں غنائی شاعری کے نام کی مستحق صرف ایک ایسی نظم ہوتی ہے جس میں شاعر خود روپوش ہو گیا ہو اور جس کے الفاظ خود بخود گائیں ، گویا سازندہ ساز کو چھیڑ کر علیحدہ ہو گیا ہو اور ساز اپنے آپ بج رہا ہو ۔ اُس کے الفاظ کے تار و پود میں ایک حریری ہمواری اور شفافی ہونی چاہیے اور اُس کی جذباتی کیفیت میں مکمل وحدت اور تسلسل ؛ منطق آرائی ، بذلہ سنجی ، مشاہدۂ نفس ، جذباتی پیچیدگی اور ہر وہ چیز جو عبارت کی قدرتی روانی میں مخل ہو

غنائی شاعری کے مزاج کو ناسازگار ہوتی ہے ۔ یوں کہیے
کہ غنائی شاعری ایک ایسی صنف سخن ہے جس میں موضوع
کی غیر شخصی کیفیت اور شاعر کی غیر شعوری کیفیت دونوں
اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتی ہیں ۔"

آردو میں غزل کے علاوہ دوسری اصناف سخن مثلاً مرثیہ ، مثنوی ، مسدس ، قصیدہ اور قطعے کو اظہار جذبات کا وسیلہ بنایا گیا ہے اور ان سب اصناف میں جذبات سرائی کے قابل قدر نمونے ملتے ہیں ؛ لیکن آن میں بھی تخیل ، آن معنوں میں جن میں ہم اس لفظ کو استعمال کر رہے ہیں ، کسی بلند سطح پر شاذ و نادر کارفرما نظر آتا ہے ۔ ہماری جذباتی شاعری کی دو بڑی قسمیں ہیں ۔ پہلی قسم وہ ہے جسے ہم محاکاتی شاعری کہہ سکتے ہیں اور جس میں ایسے جذبات جو واقعی ہوں یا واقعی تصور کیے گئے ہوں براہ راست بیان کر دیے جاتے ہیں ، عام اس سے کہ وہ شاعر کے ذاتی جذبات ہوں یا دوسرے لوگوں کے ۔ اس قسم کی شاعری میں کہیں بالکل فطری زبان یعنی روزمرہ کا استعمال کیا جاتا ہے اور کہیں صنائع و بدائع اور تشبیہ و استعارہ سے مالا مال زبان سے کام لیا جاتا ہے ۔ لیکن ان چیزوں کے وجود یا عدم سے نفس مضمون میں کوئی فرق نہیں پڑتا ۔ ہماری جذباتی شاعری کی دوسری قسم وہ ہے جس میں جذبات کو سر تا سر خیالات و افکار میں تبدیل کر دیا جاتا ہے اور ان کے متعلق طرح طرح کی مضمون آفرینیاں کی جاتی ہیں ۔ ان دونوں قسموں میں ایسی مثالیں بہت کم ملتی ہیں جن میں شاعر کا دل اور فلسفی کا دماغ ، ہنگامی شخصی واردات اور نوع انسانی کے ابدی مسائل کے تأثرات ، ریزہ کارانہ صناعت اور فن کار کا جامع تشکیلی تخیل ایک ساتھ کام کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہوں ۔ صرف اقبال کی شاعری میں ، جو آردو شاعری کی روایات سے علیحدہ اپنا ہی ایک انداز رکھتی ہے ، یہ امتزاج ایک بلند سطح پر بروئے کار دکھائی دیتا ہے اور تخیل اپنی پوری آب و تاب اور اپنے پورے سوز و ساز کے ساتھ جلوہ گر نظر آتا ہے ۔

چھٹا باب

شاعرانہ تخیل ، علم اکتسابی اور تفکر

مولانا عبدالرحمان ''مرأۃالشعر'' میں ''علم اور شعر'' کے عنوان کے ماتحت لکھتے ہیں :

''یہ ظاہر ہے کہ خیال کا گنجینۂ معلومات جو کچھ ہے ، حافظے کی کتاب میں ہوتا ہے ۔ وہ اگر بڑی ہے اور شاعر کے معلومات وسیع ہیں تو خیال بھی معانی و تشبیہات کثیر اپنے لیے موجود پاتا ہے ، ورنہ اُس کی جولان گاہ تنگ ہو جاتی ہے اور جلد تر اُس کو تخیل کی قلم رو میں داخل ہونے کی ضرورت پیش آتی ہے ، تاکہ تنگ مائگی کے ننگ کو ڈھانک سکے ۔ لیکن چوں کہ تخیل کی عمارت خود خیال کی بنیادوں پر اُٹھتی ہے، ایسے شاعروں کی تنگ نظری اہل نظر سے چھپ نہیں سکتی ۔ اسی لیے آپ عالم و عامی کی شاعری میں ہمیشہ یہ فرق پائیں گے کہ ایک کے خیالات وسیع ہوں گے اور دوسرے کے تنگ ۔ ایک ، ایک بات کو سو بار دہرائے گا مگر نئے انداز بیان سے اُس کو نئے معنی کی صورت میں دکھانے کی کوشش کرے گا ، دوسرا اس پر بھی قادر نہ ہوگا ۔''

جہاں تک اس عبارت میں **مولانا عبدالرحمان** کا مطلب یہ ہے کہ اعلیٰ پائے کی شاعری کے لیے علم کتابی کی ایک معتد بہ مقدار ضروری ہوتی ہے ، ہم اُن سے متفق ہیں لیکن ہمیں اُن کے اس ضمنی دعوے سے بنیادی طور پر اختلاف ہے کہ علم کتابی تخیل پر تفوق رکھتا ہے ۔ یہ دعویٰ تخیل کے اُسی محدود بلکہ غلط تصور پر مبنی ہے جس کی تصریح ہم تیسرے باب میں کر چکے ہیں ۔ ہمارے نظریے کے مطابق

تخیل ایک طرف شاعری کا اور دوسری طرف تمام علم حقیقت کا سرچشمہ ہے ، اس لیے شاعر کی ساری دنیا اقلیم تخیل کی حدود کے اندر ہوتی ہے ۔ جب وہ ان حدود کے باہر قدم رکھے تو وہ شاعری کی دنیا سے نکل کر کسی اور دنیا میں جا پہنچتا ہے، مثلاً فلسفہ ، سائنس ، تاریخ ، سیاسیات ، اخلاقیات یا مذہب کی دنیا ۔ ان دنیاؤں کے قوانین شاعری کے قوانین سے مختلف ہیں ۔ چنانچہ وہ اُن میں پہنچ کر شاعر نہیں رہتا لیکن وہ ان دنیاؤں سے کلی طور پر قطع تعلق بھی نہیں کرسکتا۔ اول تو ایک مہذب جماعت کے ایک فرد کی حیثیت سے اُسے قدرتی طور پر ان سے کچھ نہ کچھ سروکار ہوتا ہے ، دوسرے یہ دنیائیں انسان کے مجموعی تجربے اور مجموعی علم کے اہم حصے ہیں اور اس لیے وہ جہاں تک ان سے بے خبر ہو، وہیں تک اُس کا وہ تجربہ اور وہ علم جو اُس کے فن کے لوازم میں سے ہے محدود ہوگا ۔ اگر وہ کسی بلند سطح پر تخلیقی کام کرنا چاہتا ہے تو اُس کے لیے صرف وہ علم وہبی جو اُسے ایک چشم بینا اور ایک دل حساس کے ذریعے صحیفۂ فطرت اور کتاب زندگی سے حاصل ہوتا ہے کافی نہیں ۔ ان حالات میں اُس کے لیے صرف ایک صحیح طریق عمل ہے ؛ وہ یہ کہ وہ ان متجانس دنیاؤں سے معلومات و افکار اور عجائب و نوادر فراہم کر کے اپنی اقلیم تخیل کو اُن سے مالا مال کرے ۔ اُس کی اقلیم تخیل کی اصلی چیزیں احساسات ، ادراکات اور جذبات ہیں ؛ اس لیے وہ باہر کی دنیاؤں سے جو چیزیں لائے ، ضروری ہے کہ اُن کو ان اصلی چیزوں کے سانچے میں ڈھال دے اور ان کے رنگ میں رنگ دے ، ورنہ چیزوں کے ان دو گروہوں کے درمیان ایک ایسی منافرت و مغائرت ہوگی جو اس کے فن کے لیے مضر ثابت ہوگی ۔ معلومات کی تحصیل و ترمیم کا یہ عمل شاعری کے لیے باقی تمام علوم و فنون کے مقابلے میں آسان ہے کیوں کہ وہ قوت نفسانی جو اس عمل کی کفیل ہے تخیل ہے اور تخیل شاعری کی قوت فاعلہ ، اُس کی خاتم سلیمانی اور اُس کا چراغ الہ دین ہے ۔ اگر شاعر کا تخیل وسیع ، ترقی یافتہ اور ضروری معلومات سے آراستہ ہو تو اُس کی جولان گاہ کے تنگ ہو جانے کا کوئی امکان پیدا نہیں ہوتا ۔

اُسے جو کچھ چاہیے وہ سب اُسے تخیل کی قلمرو میں مل جائے گا اور اُسے اُس کے باہر جانے کی ضرورت پیش نہ آئے گی ، بلکہ اگر وہ اُس کے باہر جائے گا تو اُسے بھٹک جانے کے خطرے کا سامنا کرنا پڑے گا۔ مولانا عبدالرحمان کے کہنے کے مطابق شاعر کو اپنی تنگ مائگی کے ننگ کو ڈھانکنے کے لیے تخیل کی قلمرو میں داخل ہونے کی ضرورت پیش آتی ہے ۔ اس کے برعکس واقعہ یہ ہے کہ شاعر کو شروع سے لے کر آخر تک تخیل کی قلمرو کے اندر رہنا چاہیے ۔ وہاں وہ بادشاہ ہے ، اُس کے باہر وہ ایک دریوزہ گر ہے ؛ وہاں وہ ایک خلاق فنکار ہے ، اُس کے باہر وہ محض ایک نقال ہے ۔

تخیل کے ایک ادنیٰ قوت ہونے کے متعلق ہمارے یہاں جو روایتی عقیدہ ہے اُسے مولانا عبدالرحمان ایک اور عبارت میں ''فکر'' کے عنوان کے ماتحت بڑے پر زور طریقے سے بیان کرتے ہیں ۔ ملاحظہ ہو :

''لوگوں کو فکر کے نام سے نفرت ہے ۔ جانتے ہیں کہ جان گزا ہے مگر شاعر کو اُس سے اُلفت ہے ، اس لیے کہ اس کی فکر روح پرور و جاں فزا ہے ۔ وہ کون سا شاعر ہے جو فکر سخن پر نہیں مرتا اور لعل اُگلنے کی خاطر جگر خون نہیں کرتا ۔ آتش کہتا ہے :

رہا کرتی ہے فکر شعر گوئی کیا کرتے ہیں ہم خون جگر خرچ

شاعروں کی زبان میں فکر ضمیر و طبیعت ، اندیشہ و خرد ، خیال و تخیل سب کو حاوی ہے ۔ اور دیوان سخن میں سادگی و رنگینی ، اختراع و ابداع ، حکمت و اخلاق سب اسی کی کارسازی ہے ؛ گویا ملک سخن تمام اسی کا زیر فرمان ہے ۔ چناں چہ ہمارے ہاں کے شاعروں کا آج تک اسی پر ایمان ہے ۔ یہ وقت کی خوبیاں ہیں کہ تخیل نے امیجینیشن کے زور سے ملک سخن پر قبضہ جمالیا اور فکر کو گوشۂ گمنامی میں بٹھا دیا ہے ۔ تاہم معقولات کا ایک گوشہ اس جگر گوشۂ شعرا کے نام کا ابھی تک باقی ہے ، اور جب تک یہ اُس

کے پاس ہے وہ حقائق و معارف کا مالک ہے ۔ علم و فضل
کی صحبتوں ، ثقاہت و متانت کے جلسوں میں جو حکیمانہ
اشعار حسن قبول پاتے ہیں ، اور اس لیے کہ جواہر
حقیقت و صداقت ہیں ، حافظے کا گنجینہ اور زبان کا وظیفہ
بنتے ہیں ، وہ سب فکر ہی کا مال ہوتے ہیں ؛ پھر جس
کے پاس حکمت و صداقت ہے سب کچھ ہے ۔''

جس قسم کے اشعار کی طرف مولانا کا اشارہ ہے وہ یقیناً قابل عزت ہوتے ہیں اور یہ حق رکھتے ہیں کہ علم و فضل کی صحبتوں اور ثقاہت و متانت کے جلسوں میں حسن قبول پائیں ؛ لیکن انہیں بہترین قسم کی شاعری نہیں کہا جا سکتا ، بلکہ سچ تو یہ ہے کہ انہیں محض بر بنائے ادب شاعری کا لقب دیا جاسکتا ہے ۔ صحیح معنوں میں شاعری ایک مجلسی فن نہیں بلکہ ایک لطیف و حساس انسانی روح کا اپنے آپ سے مکالمہ ہوتی ہے ۔ یہ بجا ہے کہ چونکہ مکالمے میں دو اشخاص کی ضرورت ہوتی ہے ، ایک بولنے والا اور دوسرا سننے والا ، اس لیے شاعر کا روے سخن ضرور کسی نہ کسی شخص کی طرف ہوتا ہے ، چاہے وہ خدا ہو ، چاہے ساری نوع انسانی ، چاہے کوئی خاص جماعت ، چاہے کوئی فرد بشر ۔ لیکن اگر اس کا کلام کسی حقیقی داعیۂ باطنی یا خارجی مہیج کا نتیجہ ہو اور محض ''فکر شعر گوئی'' کی مصنوعی پیداوار نہ ہو تو شعر گوئی کے عمل میں شعوری طور پر اس کا کوئی مخاطب نہیں ہوتا ۔ البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ آپ اپنا مخاطب ہوتا ہے ۔ اس کی شخصیت دو شخصیتوں میں تقسیم ہو جاتی ہے ؛ ایک وہ جو کسی اندرونی جذبے یا خارجی محرک سے متاثر ہو کر اظہار پر مجبور ہوتی ہے اور دوسری وہ جو کوشش ، کاوش ، تبصرہ ، تجزیہ ، تنقید ، اصلاح وغیرہ کے ذریعے پہلی شخصیت کو اظہار میں مدد دیتی ہے ۔ ''فکر شعر گوئی'' اس دوسری شخصیت کا کام ہے اور یہ کام اعلیٰ قسم کی شاعری میں ایسے طریقے سے کیا جاتا ہے کہ پہلی شخصیت دب کر نہیں رہ جاتی بلکہ شریک غالب ہوتی

ہے ۔ پہلی شخصیت وہ ہے جو شاعر کے تجربۂ ماضی ، اس کے گنجینۂ احساسات اور اس کے ذخیرۂ جذبات کی محافظ و امین ہے ۔ دوسری شخصیت وہ ہے جو اس کے اکتسابی علم ، اس کے عقلی افکار اور اس کی قوت تنقید کی نگہبان ہے ۔ پہلی شخصیت اضطراری اور غیر شعوری طور پر کام کرتی ہے اور اپنے سے زیادہ زبردست قوتوں کے قبضۂ اختیار میں ہوتی ہے ۔ وہ کسی خارجی مخاطب ، کسی عملی مصلحت ، کسی اخلاقی قدر ، کسی اجتماعی معیار بلکہ کسی فنی قانون کا خیال کیے بغیر ایک عالم از خود رفتگی میں فطرت کی قوتوں کی طرح کام کرتی ہے ۔ ان چیزوں کی دیکھ بھال دوسری شخصیت کا کام ہے ۔ جلیل القدر شعرا کے یہاں ان دو شخصیتوں کے درمیان ایک اچھے بادشاہ اور ایک اچھے وزیر کا سا کامل تعاون ہوتا ہے ، جس میں بادشاہ خود مختار ہوتا ہے اور وزیر اس کا مشیر ، بادشاہ قادر ہوتا ہے اور وزیر تدبیر کار ۔ اگر بادشاہ جابر ، خود سر اور مغلوب الجذبات ہو اور وزیر کے مشورے کی پروا نہ کرے تو نتیجہ بد نظمی اور انتشار ہوتا ہے ؛ یعنی ایسی شاعری جس میں جوش ہی جوش لیکن ہوش کا عنصر بہت کم ہوتا ہے ۔ اگر بادشاہ کمزور اور کم عقل اور وزیر پر فن اور اپنا الو سیدھا کرنے میں مشاق ہو تو نتیجہ اسی قسم کی فکری اور معقول شاعری ہوتا ہے جس کی تعریف مولانا عبدالرحمان کر رہے ہیں ۔ وہ قوت جو شاعر کی ان دو شخصیتوں کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرتی ہے وہی ہے جس کو ہم نے تخیل کا نام دیا ہے ۔ وہ ابتدائی الہام اور بعد کی فنی ساخت و پرداخت ، جذبہ اور فکر ، احساس اور عقل کے درمیان موافقت و مطابقت پیدا کرتی ہے اور اس موافقت و مطابقت کی وساطت سے مکمل فنی ہیئتیں ، یعنی مکمل نظمیں، پیدا کرتی ہے ۔ طویل نظموں میں یہ عمل مختلف مرحلوں میں مختلف سطحوں پر ہوتا ہے ، لیکن جہاں تک وہ بحیثیت مجموعی کامیاب ہو وہیں تک نظمیں کامیاب ہوتی ہیں ۔ یہ عمل صرف غنائی شاعری ہی میں نہیں بلکہ (ناصحانہ ، تبلیغی اور فرمائشی شاعری

سے قطع نظر) ہر صنف شاعری میں ہوتا ہے ۔ شاعری کے ہر تخلیقی شاہکار پر تخیل کی مہر ثبت ہوتی ہے اور جلی حروف میں یہ لکھا ہوتا ہے کہ وہ ''علم و فضل کی صحبتوں'' اور '' ثقاہت و متانت کے جلسوں'' میں '' حسن قبول '' پانے کی خاطر نہیں لکھا گیا بلکہ شاعر کے کسی اندرونی تقاضے کا نتیجہ تھا اور اس لیے وجود میں آیا کہ اس کا وجود میں آنا ناگزیر تھا ۔ یوں بھی مکمل نظمیں اس قسم کی صحبتوں اور جلسوں اور بالخصوص مشاعروں میں پیش نہیں کی جا سکتیں ۔ ظاہر ہے کہ مولانا عبدالرحمان کے ذہن میں غزل کے ''حکیمانہ اشعار'' ہیں ، جن کی قدر و قیمت کا فیصلہ سامع سنتے ہی کر سکتا ہے ، کیوں کہ ان کے محاسن سطحی ہوتے ہیں اور ان کے معانی کسی معروف فکری مضمون سے متعلق ہونے کی وجہ سے فوراً ذہن میں آ جاتے ہیں ۔ اس قسم کے اشعار بداہۃً مجلسوں اور مشاعروں میں ''حسن قبول'' پانے کی خاطر کہے جاتے ہیں اور جس ''فکر شعر گوئی'' کا وہ نتیجہ ہوتے ہیں اس کے پیش نظر یہی مقصد ہوتا ہے ۔ ہماری شاعری کا تاریخی طور پر ایک مجلسی فن ہونا اگر ایک طرف اس امر کا کفیل ہے کہ اس کی بنیادی صنف غزل ہے تو دوسری طرف اس امر کا بھی کفیل ہے کہ شاعری کا معیار حسن یہ مقرر کیا گیا ہے کہ وہ بھری مجلس میں داد پائے ۔

شاعری کو علم و حکمت سے کوئی لاگ نہیں بلکہ دلی لگاؤ ہے ۔ کولرج کہتا ہے کہ ''کوئی ایسا شخص جو ایک گہرا فلسفی نہ تھا کبھی شاعر نہیں ہوا ''۔ بروؤننگ (Browning) ایک قدم آگے بڑھ کر اعلان کرتا ہے کہ ''پہلے فلسفہ اور بعد میں شاعری ، جو اس کی بلند ترین پیداوار ہے ۔'' اس کا عملی ثبوت یہ ہے کہ شاعری کی تاریخ کے کئی جلیل القدر شاہکار ، مثلاً ہومر (Homer) کی الیڈ (Iliad) اور اوڈیسی (Odyssey) دانتے (Dante) کی طربیہ قدسیہ (Divine Comedy) ، ملٹن (Milton) کی جنت گم گشتہ (Paradise Lost) ، گوئٹے (Goethe) کی فاؤسٹ (Faust) اور

رومی کی مثنوی ، نہ صرف اپنے زمانے کے تمام علوم و فنون کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہیں بلکہ اُن میں سے بعض کسی خاص فلسفۂ کونیات اور کسی خاص مذہبی و اخلاقی نظام فکر کی بھی ترجمانی کرتی ہیں ۔ دانتے کی طربیہ قدسیہ قرون وسطیٰ کی ہیبت انگیز علمیت کا ایک بحر ذخاز اور توسٹ (Thomist) فلسفے کی ایک مکمل تفسیر ہے ۔ اسی طرح رومی کی مثنوی کے متعلق مشہور ہے کہ :

مثنویٔ مولویٔ معنوی ہست قرآں در زبان پہلوی

ہماری زبان میں اقبال کا کلام ایک خاص نظام فکر کا ترجمان ہے جو فلسفۂ اسلام اور فلسفۂ مغرب کے چند مخصوص دبستانوں کے امتزاج پر مشتمل ہے ۔ لیکن ان تمام شاہکاروں میں علم و حکمت کے عطیات کو محض مواد خام کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور شاعر نے اُس مواد کو اپنے تخیل کی بھٹی میں پگھلا کر اُس سے ایک نئی دھات بنائی ہے ۔ اس کے برخلاف بعض شاعروں کے کلام میں فلسفیانہ نکتہ طرازی مقصود بالذات بن کر شاعری کی حدود سے تجاوز کر جاتی ہے ۔ اس کی مثالیں فیضی ، ظہوری ، نظیری ، صائب کے ہاں کمتر اور بیدل کے یہاں اکثر اور غالب کے اُن اشعار میں جو اُس نے بیدل کے انداز میں کہے ہیں ملتی ہیں ۔ اس قسم کے کلام کا بنیادی نقص یہ ہے کہ اُس میں تفکر کی افراط اور تخیل کی کمی ہے ۔ ایک حقیقی شاعر کے افکار محض اُس کی کتاب حافظہ کے اوراق کی نقل یا اُس کی دماغ کاوی یا جودت طبع کے نتائج نہیں ہوتے ۔ وہ اُس کے اعصاب کے تاروں کی جھنکاریں ، اُس کے خون کے جل ترنگ کے زمزمے ، اُس کے دل کی دھڑکنوں کی آوازیں اور اُس کی روح کی خاموشیوں کی گونجیں ہوتے ہیں ۔ یہ ان سنی آوازیں اور یہ آوازوں سے زیادہ سنائی دینے والی خاموشیاں صرف تخیل کے سنگیت میں جمع ہو سکتی ہیں اور یہ سنگیت صرف شاعر کی باطنی خلوت گاہ میں ممکن ہے جہاں وہ آپ اپنے حضور میں موجود ہوتا ہے اور اُس کی ایک شخصیت اُس کی دوسری شخصیت سے یہ کہتی ہے :

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

جن شاعروں میں اس باطنی تنہائی ، اس روحانی خود کلامی کی کمی ہوتی ہے اُن کا کلام شاعری کے ظاہری ساز و سامان سے بدرجۂ اتم مرصع ہونے کے باوجود بہترین شاعری کے درجے کو نہیں پہنچتا ۔

جہاں تک فکر بازی کا تعلق ہے ، وہ اکثر شاعروں کے لیے دل بہلاؤ کا مشغلہ ہوتی ہے ۔ لارنس ڈرل (Lawrence Durrell) فنکاروں کا بحیثیت مجموعی ذکر کرتے ہوئے اس نکتے کو ذیل کے ہر لطف الفاظ میں بیان کرتا ہے :

''فن کار کے لیے فلسفیانہ ، صوفیانہ اور مذہبی خیالات کی ساری دنیا محض ایک حرم سرا ہوتی ہے ، جس میں وہ کبھی ایک حسینہ اور کبھی کسی دوسری حسینہ کو انتخاب کرتا ہے ۔ سچ تو یہ ہے کہ فن کار افکار کی اقلیم میں پہنچ کر ایک رند اوباش بن جاتا ہے ۔ افکار کی صداقت سے اُسے کوئی سروکار نہیں ہوتا ، اُس کو دل چسپی ہوتی ہے تو صرف اُن کے حسن سے اور اس بات سے کہ وہ اُس کے مذاق کو کہاں تک سازگار ہیں ۔''

کیوں نہ ہو؟ مستعار افکار سے کھیلنا محض ''سرود خانۂ ہمسایہ ، حسن رہ گزرے'' سے لطف اندوز ہونے کا معاملہ ہی تو ہے ۔ لیکن جو افکار شاعر کے خون میں حل ہو چکے ہوں اُن کے بارے میں اُس کا رویہ کچھ اور ہوتا ہے ۔ وہ اُس کے جگر گوشے اور افکار کی صورت میں اُس کے جذبات ہوتے ہیں ؛ اس وجہ سے وہ اُس کے لیے زندگی و موت کے مسائل کی سی اہمیت رکھتے ہیں ۔ شاعر کا ذاتی نظام فکر ڈھونڈھنا ہو تو وہ ان افکار میں مجسم ملتا ہے ۔ ہم نے تیسرے باب میں واہمے اور تخیل میں جو تمیز کی تھی اُس کے مطابق وہ افکار جو فلسفہ طرازی کے مظاہرے ہوں واہمے کی پیداوار اور وہ جو شاعر کے خون جگر کی تراوشیں ہوں تخیل کی پیداوار ہوتے ہیں ۔ پہلی صورت میں وہ محض افکار اور دوسری صورت میں افکار نما جذبات ہوتے ہیں ۔

پہلی صورت میں اُن کی حکمت و صداقت محض ایک نمائش ہوتی ہے ، دوسری صورت میں وہ اُن کے جذباتی اخلاص میں مضمر ہوتی ہے ۔ جب شاعر محض افکار کو بیان کرے تو اُس کے اندر ایک چھپی ہوئی منافقت ہوتی ہے ؛ یا تو وہ متانت و سنجیدگی کے بہروپ میں افکار کے ساتھ محض ایک کھیل کھیلتا ہے یا اُس کی دوگانہ شخصیتوں کے درمیان مخالفت ہوتی ہے اور اُسے اپنے فن اور اپنے ذاتی تجربے پر اعتماد نہیں ہوتا ۔ لیکن جب وہ اپنے جذبات کے پیدا کیے ہوئے افکار کو بیان کرے تو اُس وقت اُسے اپنے فن کے وقار کا پورا پورا احساس ہوتا ہے اور اُس کی دوگانہ شخصیتیں ایک سالم و ثابت شخصیت بن کر ، یعنی اُس کی ساری دلی و دماغی قوتوں کو بروئے کار لا کر، اُس کے تجربے کو مَن و عَن پیش کرتی ہیں ۔ پہلی صورت میں وہ ایک جعلی فلسفی اور دوسری صورت میں ایک حقیقی فلسفی ہوتا ہے ، کیوں کہ اُس کی اصلی کتاب حکمت اُس کا ذاتی تجربہ ہے ۔

ہم نے عمداً فلسفی شعرا کے زمرے میں دنیا کے سب سے بڑے شاعر شیکسپیئر کا ذکر نہیں کیا ۔ اُس کے متعلق آج تک یہ بحث جاری ہے کہ آیا اُس کے یہاں کوئی فلسفہ ہے یا نہیں اور اگر ہے تو کیا ہے ؟ ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ (T. S. Eliot) اس موضوع پر یوں رائے زن ہے :

''وہ لوگ جو شیکسپیئر کو ایک جلیل القدر فلسفی سمجھتے ہیں اُس کی قوت فکر کے بارے میں بہت کچھ کہتے ہیں ۔ لیکن وہ یہ ثابت کرنے سے قاصر رہتے ہیں کہ اُس کی فکر کا کوئی خاص مقصد تھا یا اُس کے یہاں زندگی کا کوئی مربوط فلسفہ تھا یا اُس نے زندگی بسر کرنے کے کسی خاص طریقے کی ہدایت کی . . . . ہر شاعر کا اصلی سرمایہ جذبات ہوتے ہیں ۔ شیکسپیئر کو بھی یہ کش مکش (جو شاعر کے لیے زندگی کی مترادف ہے) درپیش تھی کہ وہ کیوں کر اپنے ذاتی اور نجی آلام کو ایک معنی خیز اور عجیب و غریب ،

عالم گیر اور غیر شخصی چیز میں تبدیل کرے . . . . . .
اُس کا کام یہ تھا کہ اپنے زمانے کی تمام و کمال جذباتی شدت
کا اظہار کرے ، عام اس سے کہ اُس کے زمانے کے جذبات
کن افکار سے متعلق تھے ۔"

جو لوگ **شیکسپیئر** کو ایک فلسفی کہتے ہیں وہ بھی حق بجانب ہیں ، کیوں کہ اُس کا کلام شروع سے لے کر آخر تک ایک ایسی وسیع و عمیق بصیرت سے مملو ہے جو انسانی فطرت کے غوامض و اسرار ، انسانوں کے باہمی تعلقات کے پیچ در پیچ رشتوں ، انسان کی سیرت اور اُس کی تقدیر کے باہمی تعلق ، اُفتاد انسانی کے ابدی مسائل ، انسانی تجربے کے مختلف پہلوؤں اور انسانی تاریخ کے اسباق پر پوری طرح حاوی ہے ۔ لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ اگرچہ **شیکسپیئر** کی شخصیت کے متعلق آج تک کوئی قطعی فیصلہ نہیں ہو سکا تاہم اس پر محققین کی اکثریت کا اتفاق رائے ہے کہ وہ کتابی علم سے بہت کم مرصع تھا ۔ ہمارے نظریے کے مطابق اس معمے کا حل یہ ہے کہ **شیکسپیئر** میں جذباتی تجربوں کو اپنی شخصیت میں جذب کرنے اور پھر تخیل کی مدد سے اُن کو انسان کے مجموعی تجربے سے مربوط کرنے کی صلاحیت بدرجۂ اتم تھی ۔ اسی میں اُس کا سارا فلسفہ مضمر تھا ۔

ہمارے یہاں دو فلسفی شعرا ہوئے ہیں : **غالب** اور **اقبال** ۔ دونوں اپنے وقت کے علوم متداولہ میں فضیلت رکھتے تھے اور **اقبال** تو مغربی فلسفہ، ادب ، جمالیات ، تاریخ ، سائنس اور علوم متجانسہ کا بھی عالم متبحر تھا ۔ دونوں کی طبیعت فلسفیانہ تھی، اس لیے دونوں کی زبان قدرتی طور پر فلسفیانہ ہے ، لیکن اُن کے تخیلی اور جذباتی مزاج میں بہت بڑا فرق ہے ۔ **غالب** کا تخیل ، خیال بندی کے معنوں میں، **اقبال** کے تخیل سے زیادہ اختراعی و ابداعی قوت رکھتا تھا ۔ فلسفیانہ نکتہ سنجی کے جو نمونے اُس کے کلام میں اور بالخصوص اُس کی کلیات فارسی میں (جس کے متعلق اُس نے دنیا کو یہ دعوت دی تھی :

فارسی بیں تا بہ بینی نقشہائے رنگ رنگ
بگزر از مجموعۂ اردو کہ بے رنگ من است

پائے جاتے ہیں اُن کی مثالیں فارسی شاعری اور انگلستان کی ما بعدالطبیعیاتی شاعری کے باہر دنیا کے ادب میں بہت کم ملتی ہیں ۔ اُس کے بعض اشعار تو فلسفیانہ نکتہ آفرینی کا عرق ناب ہیں ۔ مثلاً :

شوق اُس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہ دیدۂ تصویر نہیں

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے ؟

وا کر دیے ہیں شوق نے بند نقاب حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

دھر جز جلوۂ یکتائیٔ معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

یک ذرۂ زمیں نہیں بے کار باغ کا
یاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالے کے داغ کا

نہ تھا کچھ تو خدا تھا ، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے ، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا ؟

لیکن یہ مضمون آفرینی مقصود بالذات معلوم ہوتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کو اس کے سوا اور کسی تقاضے نے شعرگوئی پر مجبور نہیں کیا کہ اُس کے لیے چند نادر مضامین کو الفاظ و تراکیب میں مجسم کرنا ضروری تھا ، کیوں کہ وہ الفاظ کا جال بچھائے ''صید معانی'' کی تاک میں بیٹھا تھا۔ یہ اعلیٰ پائے کی طبع آزمائی سہی لیکن پھر بھی

طبع آزمائی ھی ھے ۔ شاعر کا مقصد اس کے سوا اور کچھ نہ تھا کہ 'نقش ھائے رنگ رنگ' پیدا کرے ۔ اردو شاعری کی مجلسی اور فرمائشی روایات کی بدولت اس کا سب سے بڑا نقص یہی ھے کہ اس میں شعر گوئی آپ اپنا مقصود معلوم ھوتی ھے اور ایسا محسوس نہیں ھوتا کہ کوئی بلند تر یا عمیق تر تقاضا ، جس کا منبع شاعر کی روح کی گہرائیوں میں تھا ، اس کا محرک ھوا ھے ۔ یعنی اس میں قوائے فطرت کی سی ناگزیری اور اضطراریت نہیں پائی جاتی ، بلکہ شاعر کی جودت طبع اور اس کی فنی قدرت کے مظاھرے یکے بعد دیگرے دکھائی دیتے ھیں ۔

اقبال اگرچہ غالب کے مقابلے میں نہ صرف مضمون آفرینی بلکہ الفاظ کی جدت اور دلالت انگیزی کے لحاظ سے کم پایہ رکھتا ھے (اور اس کے باوجود کہ وہ اس سے زیادہ علم و فضل سے مرصع تھا) ، تاھم اس کے تخیل میں ایک نظام ھے جو غالب کے ھاں نہیں پایا جاتا اور یہ ایک فلسفی کا نظام نہیں بلکہ ایک فلسفی مزاج شاعر کا نظام ھے ، کیوں کہ اس کی تعمیر مجرد افکار یا فلسفیانہ نکتوں سے نہیں ھوئی بلکہ جذبے کے آوے میں پکے ھوئے خیالات کی اینٹوں سے ۔ اقبال کی شاعری اسلام ، پیغمبر اسلام اور ملت اسلامیہ کی محبت میں ایک نعت ، ایک قصیدہ ، ایک مرثیہ ، ایک شہر آشوب ، ایک مسلسل غزل ، ایک طویل نظم ھے ۔ یہ محبت کسی فرضی محبوب سے فرمائشی محبت نہ تھی بلکہ ایک بلند نصب العین سے ، ایک انسان کامل سے جو جمال بشری کا ایک جامع مجسمہ تھا اور ایک جیتی جاگتی جماعت سے حقیقی و صمیمی محبت تھی ۔ ایک زبردست تخیل کے بغیر یہ چیزیں محض عقلی مجردات ، مذھبی عقائد یا سیاسی مقاصد بن کر رہ جاتیں اور ایک قوی جذبے کے بغیر شاعر انھیں اپنے تخیل میں زندہ حقیقتیں بنا کر بسا نہ سکتا ۔ اقبال کو ان سے جو محبت تھی اس میں وھی سوز و ساز ، وھی تڑپ ، وھی آرزو وھی درد دل ، وھی دیوانگی تھی جو عام انسانوں کے عشق مجازی یا صوفیوں کے عشق حقیقی میں ھوتی ھے ۔ اس تخیل اور اس جذبے نے اقبال کو یہ توفیق بخشی کہ وہ فارسی و اردو کے ناقص روایتی ورثے کی بنیادوں

پر بصیرت کی شاعری کا قصر عالی شان تعمیر کرے ۔ **اقبال** اردو کا واحد صاحب بصیرت شاعر ہے اور فارسی میں اس کے صرف دو شریک ہیں یعنی **رومی** اور **حافظ** ۔ **اقبال** کی شاعری مجلسی شاعری نہ تھی بلکہ ایک انسان ، ایک غیر معمولی انسان ، کے سینے کی تنہائیوں کی پیداوار تھی ۔ اگر اس کا ثبوت چاہیے تو ذیل کے چند اشعار ، جو محض شاعرانہ خود فروشی یا مضمون آفرینی پر مبنی نہیں ، کافی ہیں :

دریں مے خانہ اے ساقی ندارم محرمے دیگر
کہ من شاید نخستیں آدمم از عالمے دیگر

متاع من دل درد آشنائے است
نصیب من فغان نارسائے است
بہ خاک مرقد من لالہ خوشتر
کہ ہم خاموش و ہم خونیں نوائے است

غریبے ، درد مندے ، نے نوازے
ز سوز نغمۂ خود در گدازے
تو می دانی چہ می جوید چہ خواہد
دلے از ہر دو عالم بے نیازے

غریبم درمیان محفل خویش — تو خود گویا کہ گویم مشکل خویش
ازاں ترسم کہ پنہانم شود فاش — غم خود را نگویم با دل خویش

اس کے شاعرانہ خلوص کا اس سے زیادہ اور کیا ثبوت ہو سکتا ہے کہ جس مہم عاشقی کے لیے اس نے اپنے آپ کو وقف کر رکھا تھا اس کے مقابلے میں وہ اپنی شاعری کو ہیچ میرز سمجھتا تھا بلکہ اس سے منکر تھا :

نہ پنداری کہ من بے بادہ مستم — مثال شاعراں افسانہ بستم

بکسوے دل بری کارے ندارم　　دل زارے ، غم یارے ندارم
نہ بینی خیر ازاں مرد فرو دست　　که بر من تہمت شعروسخن بست

اس کے آخری دور کے اشعارمیں بار بار یہ حسرت آمیز استفسار سنائی دیتا ہے کہ آیا اس کے بعد اس کی مہم کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے والا کوئی آئے گا یا نہیں :

سرود رفتہ باز آید کہ ناید ؟　　نسیمے از حجاز آید کہ ناید ؟
سرآمد روزگار ایں فقیرے　　دگر دانائے راز آید کہ ناید ؟

اگر اقبال کا کلام اس کے مرنے کے بعد محض ''علم و فضل کی صحبتوں'' اور ''ثقاہت و متانت کے جلسوں'' میں ''حسن قبول'' پاتا ہے تو وہ حضور حق میں ضرور اپنی یہ فریاد دہراتا ہوگا :

بآں رازے کہ گفتم پے نہ بردند　　ز شاخ نخل من خرما نہ خوردند
من اے میر امم داد از تو خواہم　　مرا یاراں غزل خوانے شمردند

بڑے شاعروں کی شاعری شعرگوئی سے ماورا کوئی چیز ہوتی ہے اور اس لیے وہ شاعری کی روح ہوتی ہے ۔

ساتواں باب

شاعرانہ تخیل اور اخلاق

شاعری اور اخلاقیات کے باہمی تعلق کا معرکۃ الآرا مسئلہ افلاطون و ارسطو کے زمانے سے لے کر آج تک زیر بحث ہے۔ افلاطون نے شاعری کو اجتماعی مفاد یعنی اخلاق کے معیار سے جانچ کر یہ حکم لگایا کہ اس کی اقدار کو زندگی کی اقدار کے تابع ہونا چاہیے۔ وہ شاعری کی دو اقسام میں تمیز کرتا ہے۔ پہلی قسم وہ ہے جو محض اشیاے فطری کی نقل ہوتی ہے یا انسانی جذبات کو اپنی اصلی صورت میں بیان کرتی ہے۔ چوں کہ اشیاے فطری خود عالم امثال کی صورتوں کی نقلیں ہوتی ہیں اس لیے اُن کی نقل حقیقت سے تین درجے دور اور ایک ادنیٰ قسم کی کاری‌گری بلکہ دروغ گوئی ہوتی ہے۔ اسی طرح واقعی جذبات کا من و عن بیان مضر اخلاق ہوتا ہے، کیونکہ اس سے سفلی خواہشات برانگیختہ ہوتی ہیں۔ چنانچہ اس قسم کی شاعری کرنے والوں کو افلاطون اپنے مثالی جمہوریہ سے خارج کردیتا ہے۔ شاعری کی دوسری قسم وہ ہے جس میں شاعر جنون الٰہی کی بدولت حقائق کا انکشاف کرتا ہے۔ اس قسم کی شاعری کو افلاطون فلسفے کا درجہ دیتا ہے اور قابل عزت سمجھتا ہے، کیونکہ وہ محض انفرادی واقعات و اشیا سے نہیں بلکہ کلی صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے، یعنی اُن بنیادی اصولوں سے جو اس دنیا کے متفرق و مخالف مظاہر میں معنی اور ربط و ضبط پیدا کرتے ہیں۔ فلسفیانہ شاعری میں شاعر کی تخلیقی قوت اپنے مواد کو انتخاب کرتی ہے، اُسے منظم طریقے سے ترتیب دیتی ہے اور پھر اُسے تشبیہوں، استعاروں، تمثالوں، علامتوں اور اساطیر کی زبان میں پیش کرتی ہے، جیسا کہ خود افلاطون نے اپنی تصنیفات میں کیا۔ یہ عمل وہی ہے جسے ہم اپنے نظریے میں تخیل کے عمل کے طور پر پیش کر رہے ہیں۔

لیکن افلاطون تخیل اور واہمے کے درمیان تمیز نہیں کرتا ۔ چنانچہ وہ **تیمیس** میں جگر کو تخیل کا مقام قرار دیتا ہے اور کہتا ہے کہ چونکہ روح کا شہوانی حصہ دن رات واہموں اور وسوسوں سے بھرا رہتا ہے ، اس لیے خالق ازلی نے یہ انتظام کیا ہے کہ بعض انسانوں کو ایک کشفی قوت بخشی ہے تاکہ وہ حقیقت کا عرفان حاصل کر کے نفس امارہ کی اصلاح و تہذیب کر سکیں ۔ یہ کشفی قوت ایک ماورائے عقل قوت ہوتی ہے جس سے شعرا بہرہ ور ہوتے ہیں ۔ بہر حال اس نے تخیل کے دوسطحوں پر عمل کا اعتراف کیا ۔ جب وہ سفلی سطح پر عمل کرے تو اس کی پیداوار ادنیٰ اور مخرب اخلاق شاعری ہوتی ہے ۔ جب وہ بلند سطح پر عمل کرے تو اس کی تخلیقات ازلی صداقتوں کو مجسم کرتی ہیں اور اس لیے اخلاقی نقطۂ نگاہ سے مفید اور قابل قدر ہوتی ہیں ۔

افلاطون کا نظریۂ شاعری اس کے فلسفۂ علمیات و اخلاقیات کا ایک حصہ ہے اور اس کی مختلف نگارشات میں جزئی طور پر پیش کیا گیا ہے ۔ اس کے انـدرونی تضادات غالباً اسی امر کا نتیجہ ہـیں ۔ **ارسطو** نے فن شاعری کا انسانی ذہن کے ایک آزاد اور خود مختار عمل کی حیثیت سے جائزہ لیا اور اسے فی حد ذاتہ مفید قرار دیا ۔ وہ **افلاطون** کے تصور نقل کو تسلیم کرتا ہے لیکن اس میں ایک دور رس ترمیم کرنے کے بعد ۔ اس کے نزدیک تین قسم کی چیزوں کی نقل ممکن ہے ؛ اول ، چیزیں جیسی کہ وہ تھیں یا ہیں ۔ دوم ، چیزیں جیسی کہ وہ نقل کرنے والے کے عنـد ۔ میں یا دوسرے لوگوں کے کہنے کے مطابق ہیں ۔ سوم ، چیزیں جیسا کہ انھیں ہونا چاہیے ۔ تیسری قسم کی چیزیں وہی ہیں جنھیں افلاطون ''مثالوں'' کا نام دیتا ہے ۔ جب شاعر اس تیسری قسم کی چیزوں کو بیان کرتا ہے تو وہ ناقص چیزوں کو یعنی پہلی دو قسموں کی چیزوں کو کامل بنا دیتا ہے ۔ فن کا کام یہ ہے کہ فطرت کے نقائص کو دور کرے ۔ فطرت ایک مقصد کے مطابق مصروف عمل ہے لیکن اس کی تکمیل میں ہمیشہ کامیاب نہیں ہوتی ، کیوں کہ جبر یا مادے کے مزاحم اس کے راستے میں حائل ہو جاتے ہیں ۔ فن ان مزاحم کو ہٹا کر

فطرت کو کمال بخشتا ہے ۔ جب وہ ایسا کرتا ہے تو اُس کی تخلیقات ایک ایسی لذت کا سرچشمہ ہوتی ہیں جو تہذیب اخلاق کے حق میں مفید ہوتی ہے ۔ اسی سلسلے میں ارسطو شاعری اور تاریخ کا مقابلہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شاعر افراد کے افعال اور جذبات کو ایسے طور پر بیان کرتا ہے کہ وہ عمومی اور آفاقی بن جاتے ہیں ؛ اس لیے شاعری کو تاریخ پر تفوق حاصل ہے ۔ شاعر امکان و وجوب کے قوانین کو دلیل راہ بنا کر جزئی واقعات کو ایک ایسی کلیت اور عمومیت بخش دیتا ہے کہ وہ فلسفیانہ صداقتیں بن جاتے ہیں ۔ چنانچہ ارسطو کے نزدیک شاعری تاریخ نویسی سے زیادہ فلسفیانہ عمل ہے ۔ جہاں افلاطون کے نظام میں شاعری کے لیے فلسفے کا درجہ حاصل کرنے کا محض ایک امکان ہے ، وہاں ارسطو اُس کو فلسفے کی جان سمجھتا ہے ، کیوں کہ وہ مثالی تجربے کی عکاسی کرتی ہے ۔ اس ضمن میں ارسطو کا یہ نکتہ پرلے درجے کی اہمیت رکھتا ہے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس ممکنات پر ترجیح دینی چاہیے ۔ اس معیار نے شاعری کو زندگی کی غلامی سے رہا کر کے اُس کا مد مقابل بنا دیا اور اُسے اپنا ایک علیحدہ ضابطۂ اقدار بخش دیا ۔

افلاطون اور ارسطو کے فلسفے میں مابہ‌الاشتراک یہ ہے کہ دونوں کلیات کے وجود کو تسلیم کرتے ہیں ۔ اُن میں مابہ‌الامتیاز یہ ہے کہ افلاطون کے نزدیک ''امثال'' ایک خارجی عالم حقیقی میں وجود رکھتی ہیں اور اس کے برخلاف ارسطو کے نزدیک امثال یا ہیئتیں تجربۂ انسانی کے مواد کے اندر سے پیدا ہوتی ہیں ، کیوں کہ کلیتوں اور وجوب و امکان کے قوانین کا ادراک نفس انسانی ہی کا کام ہے ۔ اس اعتبار سے ارسطو کے ہاں تخیل ایک زیادہ مؤثر قوت ہے ، کیوں کہ وہ فطرت کی صورتوں سے بہتر ہیئتیں بناتا ہے اور اُس کا اخلاق کے ساتھ یوں تعلق ہے کہ ان ہیئتوں سے ایک نمط اخلاق جمالیاتی لذت پیدا ہوتی ہے ۔ چنانچہ لذت رسانی شاعری کی اقدار میں سے ایک اہم قدر قرار پاتی ہے ۔ اسی طرح ارسطو کے مشہور نظریۂ اصلاح جذبات (Catharsis) میں یہ نکتہ مضمر ہے کہ ٹریجڈی (المیہ) سے پیدا کیے ہوئے جذبات دہشت و دردمندی

سے دیکھنے والوں کو ان جذبات کا نفسی تجربہ ہوتا ہے اور چوں کہ ان جذبات کے تجربے کی لوگوں کو ضرورت ہوتی ہے ، خصوصاً جب وہ حساس طبیعتیں رکھتے ہوں ، اس لیے اُن کی وقتی تشفی ہو جاتی ہے اور اس سے اُن کو ایک پر لطف سکون حاصل ہوتا ہے جو اُن کے تزکیۂ اخلاق کے حق میں مفید ہوتا ہے ۔

افلاطون و ارسطو کے بعد شاعری اور اخلاق کے باہمی تعلق کے مسئلے نے بیسیوں صورتیں بدلیں ، بالخصوص اُس کے مابعدالطبیعیاتی ، علمیاتی اور اخلاقیاتی پہلوؤں کے متعلق طرح طرح کے نظری مجادلے اور عملی تجربے ہوئے ۔ اگر ایک طرف شاعری مختلف ملکوں اور مختلف زمانوں میں مذہب ، اخلاقیات ، عمرانیات ، سیاسیات اور دوسرے شعبہ ہائے زندگی کی حلقہ بگوش بنی تو دوسری طرف اُس نے بارہا خارجی معیاروں کے برخلاف علم بغاوت بھی بلند کیا ، یہاں تک کہ وہ رندی و اوباشی ، امرد پرستی ، ''فن برائے فن'' ، ''خالص شاعری'' اور ''تمثالی شاعری'' کے ادوار میں سے بھی گزری ۔ لیکن چوں کہ ہمارے نظریے کو ان تاریخی مراحل سے براہ راست کوئی تعلق نہیں اس لیے ہم ان سے بحث کرنے سے اجتناب کریں گے ۔ اس باب میں ہمارا سروکار بنیادی طور پر اس مسئلے سے ہے کہ شاعرانہ تخیل کو اخلاق سے کیا تعلق ہے ۔ یہ مسئلہ رومانی شاعروں کو بڑی شدت سے درپیش تھا ، کیوں کہ اُنھوں نے عقلیت پرست فلسفے اور طبیعیات کے میکانیکی نظام زندگی کے برخلاف جس مہم کا بیڑا اُٹھایا تھا اُس کی کامیابی کے لیے یہ ثابت کرنا ضروری تھا کہ شاعری ایک تخییلی پیداوار کی حیثیت سے تہذیب انسانی کی ترقی کے لیے مفید اور ضروری ہے ، یعنی وہ اہم اخلاقی اقدار کی حامل ہوتی ہے ۔ **کولرج** نے تخیل کے عملیاتی پہلوؤں سے خصوصی دل چسپی لی اور جیسا کہ ہم گزشتہ صفحات میں جا بجا بیان کر چکے ہیں ، یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ تخیل حقیقت کے علم کا واحد ذریعہ ہے اور اس لیے نوع انسانی کی ترقی کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے ۔ **ورڈز ورتھ** نے ، جیسا کہ اُس کی اُن عبارتوں سے ظاہر ہے

جو ہم چوتھے اور پانچویں باب میں نقل کر چکے ہیں ، اس بات پر زور دیا کہ تخیل انسانی جذبات کو اشیاے فطری اور اُن کے مخفی روابط کے ساتھ وابستہ کر کے لذت و ہمدردی کا وسیلہ اور نتیجۃً ایسے علم کی تحصیل کا ذریعہ بنتا ہے جو کسی اور طریقے سے میسر نہیں آ سکتا ۔ ورڈز ورتھ نے اپنے شاعرانہ ارتقا کے تین مرحلے بیان کیے ہیں ؛ پہلا دور وہ تھا جب وہ ایک چاق و چوبند بچھیرے کی سی خوش باش حیوانی زندگی بسر کر رہا تھا ۔ سن بلوغ کو پہنچنے پر اُس کے اندر فطرت کی محبت کا ایک زبردست جذبہ پیدا ہو گیا ، یعنی کوہ و دریا ، میدان و مرغزار کے ساتھ ایک والہانہ دل بستگی ۔ یہ دل بستگی یوں تو ان مناظر کے ساتھ براہ راست تھی لیکن اُس کے تخیل کی روشنی ان مناظر کو منور کیے ہوئے تھی ۔ ہر فطری پیکر میں ، یہاں تک کہ پتھروں میں بھی ، اُسے ایک اخلاقی زندگی جاری و ساری دکھائی دیتی تھی ، اور ہر وہ چیز جو اُسے نظر آتی تھی ایک مخفی معنی رکھتی تھی ۔ اُس کے اندر وجود عالمگیر کے ساتھ اختلاط و ارتباط کا احساس حسی ادراک کے وجدانی لمحوں کی بدولت پیدا ہوتا تھا ۔ رفتہ رفتہ یہ احساس سیدھے سادے دیہاتی لوگوں کو بھی محیط ہو گیا جن کی زندگیاں فطرت کے ساتھ وابستۂ داماں ہوتی تھیں اور اُس سے ایک قسم کی معصوم روحانیت حاصل کرتی تھیں ۔ فطرت کے ساتھ محبت کے احساس میں انسانی عنصر کا پیدا ہونا ورڈز ورتھ کی شاعرانہ نشو و نما کے تیسرے دور کا آغاز تھا ۔

کولرج اور ورڈز ورتھ کے مقابلے میں شیلے کے لیے تخیل اور اخلاق کا باہمی رشتہ اور بھی زیادہ اہمیت رکھتا تھا ، کیوں کہ وہ شاعری کو تمام علوم و فنون تہذیب کی بنیاد سمجھتا تھا ، جیسا کہ ذیل کی عبارت سے ظاہر ہے :

”. . . . شاعر ، یعنی وہ لوگ جو حقیقت کے بیگانۂ فنا نظام کا تخیل رکھتے ہیں ، صرف ایسے لوگ نہیں ہوتے جو زبان ، موسیقی ، رقص ، فن تعمیر ، مجسمہ سازی اور مصوری کے فن کار ہوتے ہیں ؛ شاعر قوانین کے بنانے والے ، معاشرتی اداروں

کے بانی مبانی ، فنون حیات کے موجد اور انسان کے ایسے معلم بھی ہوتے ہیں جو غیر مرئی دنیا کی قوتوں کے ایک کشفی ادراک کو حقیقت و جمال کے احساس کے ساتھ وابستہ کر کے مذہب کی داغ بیل ڈالتے ہیں ۔ یہی وجہ ہے کہ ہر قدیم اور ابتدائی مذہب جینس کی طرح دو چہرے رکھتا ہے ؛ ایک اصلی اور دوسرا جعلی ۔ جس جس زمانے یا قوم میں شاعر پیدا ہوئے اس کے حالات کے مطابق وہ شروع شروع کی قرنوں میں قانون ساز یا نبی کہلائے ۔ شاعر لازمی طور پر ان دونوں حیثیتوں کا جامع ہوتا ہے کیوں کہ وہ نہ صرف موجودہ چیزوں کو عمیق نگاہوں سے دیکھتا ہے اور ان کی بہترین ترتیب و تنظیم کے قواعد دریافت کرتا ہے بلکہ اسے عصر حاضر کے آئینے میں مستقبل کی تصویر بھی نظر آتی ہے اور اس کے خیالات آنے والے دور کے پھل پھولوں کے بیج ہوتے ہیں . . . . .

''شاعر کا سروکار ازلی ، ابدی اور لامحدود حقائق سے ہے ۔ جہاں تک اس کے تخیل کا تعلق ہے، زمان ، مکان اور عدد کا کوئی وجود ہی نہیں ۔''

اس عظیم الشان جماعت کے تمام افراد کا آلۂ کار تخیل ہوتا ہے ۔ جہاں تک محدود اصطلاحی معنوں میں شاعر کا تعلق ہے ، وہ موزوں زبان کی مدد سے ایسے تخیلی رابطے مرتب کرتا ہے جو فطرت کے رابطوں کے متوازی ہوتے ہیں اور اس لیے لذت رسانی کا وسیلہ بنتے ہیں ۔

''شاعری ہمیشہ لذت کو اپنے جلو میں رکھتی ہے ۔ ہر وہ روح جس پر وہ نزول کرتی ہے اس حکمت و بصیرت کا جو اس کی لذت کے ساتھ آمیختہ ہوتی ہے خیر مقدم کرنے کے لیے اپنا آغوش وا کر دیتی ہے ۔''

شاعرانہ تخیل تزکیۂ اخلاق کا ایک زبردست وسیلہ ہے :

''شاعری کے اوپر نقیض اخلاق ہونے کا جو الزام لگایا جاتا ہے

وہ اس طریقے کے بارے میں جس سے شاعری انسان کی اخلاق اصلاح کرتی ہے ایک غلط فہمی پر مبنی ہے ۔ علم اخلاق اسی قسم کے عناصر سے کام لے کر جن کی شاعری تخلیق کرتی ہے اخلاق ضابطے وضع کرتا ہے اور اجتماعی اور خانہ دارانہ زندگی کی تنظیم کے اصول مرتب کرتا ہے ۔ اگر انسان ایک دوسرے سے نفرت کرتے ہیں ، ایک دوسرے کو برا بھلا کہتے ہیں ، ایک دوسرے کو دھوکا دیتے ہیں اور ایک دوسرے کو اپنا تابع و محکوم بناتے ہیں تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ ان کی ہدایت کے لیے اعلیٰ درجے کے قاعدے موجود نہیں ۔ شاعری ایک بہتر اور بلند تر طریقے سے کام لیتی ہے ۔ وہ نفس انسانی کو ہزارہا قسموں کے نئے مجموعہ ہائے افکار کی جولان گاہ بنا کر اس کو بیداری اور وسعت بخشتی ہے ۔ وہ اس دنیا کے حسن و جمال کے چہرے پر سے نقاب ہٹاتی ہے اور آئے دن کی آشنا چیزوں کو ایک ندرت بخشتی ہے ۔ اس کی تخلیق کردہ ہستیاں ، جنھیں وہ ایک کسوت نورانی پہنا کر پیش کرتی ہے ، لوگوں کے دلوں میں بلند اصولوں اور جمیل سیرتوں کی یادگاریں بن کر زندہ رہتی ہیں ۔ اخلاق کا اصلی سرچشمہ محبت ہے ، یعنی اپنی ہستی کی حدود سے باہر نکل کر اپنے آپ کو حسن کے مظاہر کے ساتھ ، چاہے وہ فکر یا عمل یا کسی فرد بشر کی صورت میں جلوہ گر ہوں ، یک جان بنا لینا ۔ اعلیٰ درجے کی نیکی اسی شخص کے لیے ممکن ہے جو ایک قوی اور ہمہ گیر تخیل کا مالک ہو اور جس میں یہ صلاحیت ہو کہ دوسروں کے جذبات و حسیات کو پوری طرح سمجھ سکے ، بلکہ ساری نوع انسانی کے دکھ درد کو اپنا دکھ درد بنا سکے ۔ خیر اخلاق کا بہترین آلہ تخیل ہے اور شاعری علت پر اثر انداز ہو کر معلول کی مدد و معاون ہوتی ہے . . . . .

شاعری اُس قوت کو جو انسان کی طبع اخلاق کا عضو رئیس ہے ، اُسی طرح فروغ دیتی ہے جس طرح کسرت کسی جسمانی عضو کر قوی بناتی ہے ۔"

آگے چل کر وہ یہ بیان کرتا ہے کہ شاعر کے تخیلی تجربے کیوں کر لوگوں کے دلوں میں حسن کا احساس اور لطیف جذبات پیدا کرتے ہیں :

"شاعری بہترین اور شادماں ترین طبیعتوں کے بہترین اور شادماں ترین لمحوں کی سرنوشت ہوتی ہے ۔ ہم سب کے تجربے میں ایسے لمحات آتے ہیں جب کوئی جذبہ یا خیال ، جس کا موضوع کوئی مقام یا کوئی شخص یا خود ہماری کوئی نفسی کیفیت ہوتی ہے ، دستک دیے بغیر ہماری طبیعت میں در آتا ہے اور پوچھے بغیر رخصت ہوجاتا ہے ۔ لیکن اپنے مختصر قیام کے اثرات ایک ناقابل اظہار بالیدگی اور سرخوشی کی صورت میں چھوڑ جاتا ہے ، جس کی وجہ سے اُس کی یاد ہمیں مدتوں تک لطف دیتی ہے ۔ یہ لمحے یوں آتے ہیں جیسے ایک قدسی فطرت ناگاہ ہماری فطرت میں نفوذ کر گئی ہو ۔ لیکن اس نفوذ کے نقوش ایسے ہوتے ہیں جیسے وہ نقوش جنھیں ہوا چلتے چلتے سمندر کی سطح پر مرتسم کر جاتی ہے اور جو کچھ دیر کے بعد غائب ہو کر لب ساحل کی ریت پر جھریوں سے نشان چھوڑ جاتے ہیں ۔ یہ اور اس قبیل کے لمحات زیادہ تر ایسے لوگوں کے تجربے میں آتے ہیں جن کی قوت احساس انتہائی درجے کی ذکاوت اور جن کی قوت تخییل انتہائی درجے کی وسعت رکھتی ہے ۔ وہ کیفیت نفس جو ان لمحوں کی خاصیت ہوتی ہے ہر سفلی خواہش سے بر سر پیکار ہوتی ہے ۔ نیکی ، محبت ، حب وطن اور دوستی کی گرم جوشیاں اسی قبیل کے جذبات سے پیدا ہوتی ہیں اور جب تک ان کا تسلط رہے اُس وقت تک انسان کی خودی کی وہی

حیثیت ہوتی ہے جو حقیقت میں ہے ، یعنی اس وسیع و بسیط کائنات کا ایک ذرۂ ہیچ مقدار ۔ شاعر لطیف ترین روحوں کے مالک ہونے کی بدولت نہ صرف قدرتی طور پر ان جذبات کے مورد ہوتے ہیں بلکہ وہ ایک ماورائی دنیا کے رنگ اپنے تخیل سے مستعار لے کر ان جذبات کو اُن رنگوں میں سمو دیتے ہیں ۔ ایک سرسری سا لفظ ، ایک اُچٹتی ہوئی جنبش مو قلم کسی طلسمی تار کو چھیڑ کر اُن لوگوں کے دلوں میں جنھیں اس قسم کے تجربے نصیب ہوئے ہوں ماضی کے سوئے ہوئے ، دبے ہوئے ، ٹھٹھرے ہوئے نقوش کو نئی زندگی بخش سکتی ہے ۔ شاعری یوں اس دنیا کی بہترین اور جمیل ترین چیزوں کو بقاے دوام بخشتی ہے ۔ وہ اُن گریزاں خیالی شکلوں کو جو زندگی کی چاندنی کی چھاؤں میں چلتی پھرتی دکھائی دیتی ہیں آنکھ سے اوجھل ہونے سے روک لیتی ہے اور اُنھیں زبان و ہیئت کا جامہ پہنا کر نوع انسانی کے مجمع میں بھیجتی ہے تاکہ وہ اُسی قسم کی خوشیوں کی پیغام بر ہوں جو روح انسانی کے اعماق میں پوشیدہ ہیں ، اس لیے پوشیدہ ہیں کہ اظہار کا کوئی دروازہ اُن کو میسر نہیں جس سے گزر کر وہ عالم اشیا میں آ سکیں ۔ عالم بالا کے وہ مکاشفے جو گاہے گاہے انسانوں پر نازل ہوتے ہیں ، شاعری اُن کو گویا شیشے میں اُتار لیتی ہے اور اُن کے جلوے کو ہمیشہ کے لیے محفوظ رکھتی ہے ۔ شاعری ہر چیز کو حسین بنا دیتی ہے ۔ وہ حسین سے حسین چیز کو چار چاند لگاتی ہے اور کریہہ سے کریہہ چیز کو کایا پلٹ کے عمل سے حسن بخشتی ہے ۔ وہ بہجت کا دہشت کے ساتھ ، غم کا خوشی کے ساتھ ، ابدیت کا تغیر پزیری کے ساتھ پیوند لگاتی ہے اور نقیض اشیا میں موافقت پیدا کرتی ہے . . . . . شاعر ایک بالا تر از فہم الہام کے مفسر ہوتے ہیں ، اُن

دور و دراز سایوں کے آئینے ہوتے ہیں جو مستقبل حال پر ڈالتا ہے ، وہ الفاظ ہوتے ہیں جو ایسی چیزوں کا اظہار کرتے ہیں جنھیں وہ خود نہیں سمجھتے ، وہ جنگی نقارے ہوتے ہیں جو خود جنگ جوئی کے جذبے سے معرا ہوتے ہیں ، وہ محرک ہوتے ہیں جو خود ہلے بغیر دنیا کو ہلا دیتے ہیں ۔ شاعر دنیا کے وہ قانون ساز ہیں جن کا اعتراف نہیں کیا گیا ۔''

علوم و فنون انسانی کے دربار میں شاعر کی تاج‌پوشی اس سے زیادہ شان و شوکت کے ساتھ آج تک نہیں کی گئی ۔ لیکن شیلے کے ہم عصر رومانی شاعر کیٹس (Keats) نے اُس کے اس دعوے پر کہ ''شاعر دنیا کے وہ قانون ساز ہیں جن کا اعتراف نہیں کیا گیا'' بڑی شدت سے اعتراض کیا ۔ اُس کے دل کی پکار یہ تھی : ''ہائے خالص احساسات کی زندگی !'' سٹیفن سپنڈر (Stephen Spender) کے الفاظ میں : ''کیٹس کے نزدیک شیلے کی یہ خواہش کہ شاعر لوگوں کو ایک مبنی بر عدل دنیا بنانے پر آمادہ کرے اور اس کے بنانے میں انھیں مدد دے شاعری کے نجی پائیں باغ کو سرکاری منصوبہ بندوں کے حوالے کر دینے کی مترادف تھی ۔ کیٹس کی اپنی نظمیں ایسے خیالی باغ تھیں جن میں پڑھنے والوں کو یہ دعوت دی جاتی تھی کہ آئیں اور بہشتی ثمر کھا کھا کر زندگی بسر کر دیں''۔ بہر حال ، اگرچہ شیلے شاعری کو سائنس اور فلسفے کا سرگروہ بنا کر ایک انقلاب برپا کر دینے کا خواہاں تھا اور کیٹس کے لیے شاعری ایک باغ عدن تھی ، اُن میں ایک چیز قدر مشترک تھی ۔ وہ یہ کہ وہ دونوں تخیل کو اخلاقی جمال کا سرچشمہ سمجھتے تھے ۔ کیٹس اپنے ایک خط میں لکھتا ہے :

''مجھے اگر کسی چیز کا یقین ہے تو اس کا کہ انسانی دل کے جذبات ایک مقدس چیز ہیں اور انسانی تخیل برحق ہے ۔ ہر وہ چیز جو تخیل کو حسین معلوم ہو، لازمی ہے کہ وہ سچی ہو ، عام اس سے کہ وہ پہلے سے موجود ہو یا نہ ہو ۔

صرف جذبۂ محبت ہی نہیں بلکہ ہمارے سارے جذبات جب
ایک مرتفع صورت اختیار کر لیں تو وہ حسن کے خالق
ہوتے ہیں ۔"

رومانی شاعری کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ لذت اور صداقت دونوں کو یک جا کرتی ہے اور حسن کو بذات خود صداقت سمجھ کر بے نقاب کرتی ہے ۔ وہ تخیل کو عقل کی مدد کے لیے نہیں بلاتی بلکہ اُس کو عقل پر ترجیح دیتی ہے اور اُسے عقل کی معراجی صورت یعنی وجدان کا مترادف سمجھتی ہے ۔ رومانیوں کا بنیادی عقیدہ یہ ہے کہ عقلیت پرست فلسفے کو نظام کائنات میں جو ربط و ضبط دکھائی دیتا ہے وہ محض ایک نمود سیمیا ہے اور انسان سر بستہ اسرار ، عجیب و غریب پیچیدگیوں اور پریشان کن تضادوں سے گھرا ہوا ہے جن کی عقدہ کشائی عقل سے نہیں ہو سکتی ۔ ان مسائل کے روبرو رومانی شاعر دو مخالف زاویہ ہائے فکر اور طریقہ ہائے عمل اختیار کرتے ہیں ۔ یعنی یا تو وہ اپنے ماحول کو اپنے تخیلی نقشے کے مطابق بدلنے کے خواہاں ہوتے ہیں یا اگر یہ تبدیلی اُنھیں اپنی قوت سے باہر دکھائی دے تو وہ اپنے آپ کو اس حد تک بدلنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اُن کے اندر اپنے ماحول سے کوئی مشابہت نہیں رہتی ۔ شیلے اور کیٹس ان دو مخالف قطبوں کے نمایندے ہیں ۔ پہلا قطب وہ ہے جسے ہم انقلابی نظریۂ شاعری کہہ سکتے ہیں ۔ جیسا کہ ہم پہلے ذکر کر چکے ہیں ، رومانیت عقل مطلق ، اُس کے مجرد نقشۂ زندگی اور اس کی بیرنگ شبیہ انسانی کے برخلاف ایک صدائے احتجاج تھی ۔ چنانچہ اس دنیا کے میکانکی تصور کے بدلے میں ایک پرجوش دین فطرت ، عاقلانہ نیکوکاری کے بدلے میں جذباتی حساسی ، ہابز کے فلسفۂ انانیت کے بدلے میں انسان نواز نیک دلی ، واقعیت پرستی کے بدلے میں رجائیت ، نظام موجود پر قناعت کے بدلے میں ترقی پر ایمان ؛ اوسطی ، صادق اور واقعی چیزوں کے بدلے میں عجیب و غریب ، حسین اور مثالی چیزیں ، یہ سب چیزیں رومانیت کے انقلابی دبستان کے منشور کا

حصہ تھیں ۔

اس کا مخالف قطب کیٹس کی حسیت پرستی تھی جس کے نتائج بعد میں ''جمالیت'' (aestheticism) اور ''ھاتھی دانت کے مینار'' (Ivory Tower) کی تحریکوں میں نمودار ہوئے ۔ اس دبستان کا عقیدہ یہ تھا کہ شاعر کے لیے جو چیز ضروری ہے وہ یہ ہے کہ وہ وجود کی گہرائیوں میں ڈوب جائے ، اپنے باہر بھی اور اپنے اندر بھی ، اور ان دونوں دنیاؤں کی درمیانی خلیج کو اپنے تخیل کے پل سے پاٹ دے ۔ شاعر آپ اپنی دنیا کا مرکز بن جاتا ہے اور دنیا والوں کے لیے شاعرانہ تجربوں کے ایک گنجینے کا کلید بردار ہوتا ہے ۔ یہ تجربے حقیقت کا نعم البدل ہوتے ہیں ۔ شاعر ایک مد حیات ، ایک نقاد زندگی ، ایک مسیحائے زمان نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک جادوگر ہوتا ہے جو اپنے سارے تجربے کو ، جو اس کے ذاتی سانحات ، کیفیات و مشاھدات ، ماضی کے ادب کے مطالعے ، ماضی کے فلسفیانہ افکار کے علم اور فطرت کے اچھوتے حسن و جمال کے عرفان پر مشتمل ہوتا ہے ، تخیل کے کیمیا کے ذریعے طلائے سیال بنا کر اشعار کے سانچے میں ڈھال دیتا ہے ۔ اس کی شاعری شروع سے لے کر آخر تک دنیا کے اوپر تخیل کی فتح ہوتی ہے ۔ مذھب ، سیاست ، محبت ، ہر چیز ایک ایسے شاعرانہ تجربے میں بدل جاتی ہے جس میں شاعری ارکان عقیدہ پر ، بصیرت سیاسی صداقتوں پر اور جذبہ اخلاق اقدار پر غالب آ جاتا ہے ۔

دونوں دبستانوں میں جو چیز قدر مشترک ہے وہ شاعر کے ذاتی تجربے کا آپ اپنا معیار بن جانا ہے ۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ اپنے ذاتی تجربے کی روشنی میں زندگی اور جماعت اور فطرت انسانی کے مسائل کے ایسے پہلوؤں کو آجاگر کرے جنھیں دوسرے لوگ اپنے محدود تجربے ، اپنی تنگ نظری ، اپنے تعصبات اور اپنے فقدان جذبہ کے باعث محسوس نہیں کر سکتے ۔ اپنے تجربے کو دیانت و صداقت کے ساتھ پیش کرنا نہ صرف شاعر کا فنی فرض ہے بلکہ اس کا اخلاقی فرض بھی ہے ۔ اب اگر شاعر ایک انقلابی مہم کا علم بردار ہو تو وہ ایک قدم آگے بڑھ کر

اپنے تجربے کی روشنی میں دنیا کو بدلنے کی کوشش کرتا ہے اور اپنے تجربے کو ایسے طریقے سے پیش کرتا ہے کہ یہ نتیجہ حاصل ہو سکے۔ اس کے برخلاف اگر وہ ''ہاتھی دانت کے مینار'' کا ساکن ہو تو وہ اپنے تجربوں کو اجتماعی نتائج سے بے نیاز ہو کر پیش کر دیتا ہے اور اسی کو اپنی شاعری کا جواز سمجھتا ہے۔

جس طرح رومانی شاعری کسی قوم کے ایسے ادوار کی پیداوار ہوتی ہے جب اس کی مذہبی، اخلاقی، سیاسی اور ادبی اقدار میں فرسودگی، پبوست اور قدامت پرستی آ گئی ہو، اس کے برخلاف رد عمل کے طور پر انسانی روح کی رگوں میں کوئی نیا رس ابھر رہا ہو اور انسانی تخیل پر کسی نئی بصیرت کا انکشاف ہو رہا ہو، اسی طرح کلاسیکی شاعری ایسے ادوار میں ظہور پزیر ہوتی ہے جب کسی قوم نے شعوری طور پر ہر شعبۂ زندگی و علم و فن میں ایک بلند درجہ حاصل کر لیا ہو اور اس کا یہ عقیدہ ہو کہ اس کا نظریۂ زندگی ہر دوسرے نظریۂ زندگی کے مقابلے میں زیادہ مطابق فطرت، عالم‌گیر اور صحیح ہے۔ ایسے ادوار میں شاعر کا کام صرف یہ ہوتا ہے کہ اپنی جماعت کے احساس کمال اور اس کے شعور کارکردگی کا اظہار کرے۔ اس کی تخلیقات ذاتی تجربوں کا اظہار نہیں ہوتیں، کیوں کہ قوم کے ہر نمائندہ دل و دماغ میں ایک مشترک شعور ہوتا ہے۔ تخیل عقل کی حدود سے تجاوز نہیں کرتا، جذبات ذوق سلیم کے قوانین کی خلاف ورزی نہیں کرتے اور شاعری جماعت کی مسلمہ اخلاقی اقدار کی حامی ہوتی ہے، کیوں کہ شاعر بلا چون و چرا جماعت کے نظام کو ایک عادلانہ اور مستحسن نظام تسلیم کر لیتا ہے۔ چنانچہ کلاسیکی شاعری میں تخیل اور اخلاق کے درمیان وہ گہرا رشتہ نہیں ہوتا جو رومانی شاعری کی خصوصیت ہے۔ شاعر اس کی ضرورت محسوس نہیں کرتا کہ اپنے تخیلی تجربوں کے ذریعے نئے زاویہ ہائے فکر اور نئی اقدار پیدا کرے یا ان کے پیدا کرنے میں جماعت کا مددگار ہو۔

یہ ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے کہ آیا اپنے تخیلی تجربوں کا

دیانت داری سے بیان کرنا شاعر کا محض ایک فنی فرض ہے یا ایک اخلاق فرض بھی ہے ۔ اسی کے ساتھ یہ مسئلہ وابستہ ہے کہ اس قسم کے اخلاق فرض کا احساس شاعر کو شعر کہتے وقت ہوتا ہے یا نہیں ۔ ان دونوں مسئلوں کا حل چاہے کچھ بھی ہو ، اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ شاعر کو جو ذکاوت حس اور لطافت جذبہ فطری طور پر ودیعت ہوتی ہے اور اُن کے ذریعے اُسے ایک طرف جو ادراک نفس اور دوسری طرف اشیا کے روابط کا جو علم حاصل ہوتا ہے ، اُن کو ملحوظ رکھتے ہوئے اُس کا فنی خلوص بذات خود جماعت کے نقطۂ نگاہ سے ایک اخلاق قدر ہے ۔ وہ اس اخلاق قدر کی عزت کرے یا نہ کرے ، اسی طرح جماعت اس قدر کی عزت کرے یا نہ کرے ، یہ علیحدہ سوال ہیں ۔ جہاں تک فنی نقطۂ نگاہ کا تعلق ہے ، خلوص شاعری کے بنیادی لوازم میں سے ہے کیوں کہ وہ تخیل کی جبلی ساخت کا ایک جزو لاینفک ہے ۔ تخیل عقل کی عملی مصلحتوں سے بے نیاز ہو کر اور اُس کی منطقی پیچیدگیوں سے اپنے آپ کو رہا کر کے حقائق کا براہ راست ادراک کرتا ہے ۔ چنانچہ راست گوئی اُس کے لیے ایک جوہری وصف اور ایک فرض منصبی کا حکم رکھتی ہے ۔

ڈی ۔ جی ۔ جیمز (D.G. James) اپنی کتاب 'تشکک اور شاعری' (Scepticism and Poetry) میں ، جس میں اُس نے کولرج کے نظریۂ تخیل کا تنقیدی جائزہ لیا ، یہ رائے ظاہر کرتا ہے کہ شاعر سے خلوص کا تقاضا صرف ان معنوں میں کیا جا سکتا ہے کہ وہ ادراک نفس کے معاملے میں تخیل سے صحیح کام لے؛ ان معنوں میں نہیں کہ وہ خلوص کو ایک اخلاق صفت سمجھ کر اُسے ملحوظ خاطر رکھے ۔ اس کی تصریح وہ ذیل کی عبارت میں کرتا ہے :

''نفسیاتی تحلیل کے علم نے گزشتہ چند سالوں میں اس امر کی معتد بہ شہادت بہم پہنچائی ہے کہ ادراک نفس کا نقص کس حد تک انسانوں کے لیے خرابیوں کا باعث بنتا ہے اور اُس نے یہ واضح کر دیا ہے کہ عدم خلوص کوئی اخلاق

عیب نہیں بلکہ محض ادراک نفس کی کمی کا نتیجہ ہوتا ہے ۔ چنانچہ اس سے جو عارضے پیدا ہوتے ہیں اُن کا علاج اس طریقے سے کیا جاتا ہے کہ مریض کے تجربۂ ماضی کا کوئی ایسا پہلو ، کوئی ایسا واقعہ ، جو اُس نے غیر شعوری طور پر اپنے ذہن سے محو کر دیا ہو اُس کے شعور میں اُجاگر کیا جاتا ہے ، یعنی دوسرے الفاظ میں اُس کے ادراک نفس کی کمی کو پورا کیا جاتا ہے ۔ شاعر کا نفس ایک ایسا نفس ہوتا ہے جس میں یہ عمل مسلسل جاری رہتا ہے ۔ اُس کی تخیلی زندگی شروع سے لے کر اخیر تک تزکیۂ نفس کا ایک عمل ہوتی ہے ، جیسا کہ موسیو برمان (M. Bremond) نے اپنی کتاب ''عبادت اور شاعری'' (Prayer and Poetry) میں واضح کیا ہے ۔ جدید معالجۂ نفسیاتی نے ارسطو کے نظریۂ اصلاح (Catharsis) کی صداقت کا وافر ثبوت بہم پہنچایا ہے ۔ نفس انسانی کی صحت کا دار و مدار ہی اس پر ہے کہ وہ تخیل کے ذریعے مسلسل اپنا ادراک حاصل کرتا رہے ۔ تعجب کی بات یہ ہے کہ یہ نکتہ جو صوفیہ پر ہمیشہ سے روشن رہا ہے اتنی مدت کے بعد علم انسانی کے مسلمہ نظریات کے زمرے میں شامل ہوا ہے ۔ خلوص شاعر کے لیے بدیہی لوازم میں سے ہے ، لیکن اخلاق نقطۂ نگاہ سے نہیں بلکہ تخیلی نقطۂ نگاہ سے ۔ تخیل اور اخلاق کا حقیقی رشتہ یہ ہے کہ تخیل اخلاق ارادے کے سامنے نفس کی دنیا کا ایک صحیح نقشہ پیش کرتا ہے اور اُسے جذبات کی تخریبی خلل اندازیوں سے ، اُن کے پریشان کن ہنگاموں سے محفوظ رکھتا ہے ۔ یہ ہیں وہ عطیے جو تخیل اخلاق زندگی کو بخشتا ہے ۔''

ڈی ۔ جی ۔ جیمز چند اور فوائد کا بھی تذکرہ کرتا ہے جو اخلاق زندگی کو تخیل سے حاصل ہوتے ہیں :

''ان سے بھی بڑا ایک اور عطیہ ہے جو اخلاقی زندگی کو تخیل سے دستیاب ہوتا ہے ؛ وہ یہ ہے کہ تخیل اخلاقی زندگی کو اُن خطروں سے بچاتا ہے جو اُس کی فطرت میں مضمر ہیں ۔ یہ خطرے دو قسم کے ہوتے ہیں ؛ اول اخلاقی جد و جہد کے سینے میں چھپا ہوا ایک خوف ناکامی ، دوسرا اُس کا ایک رسمی ضابطۂ عمل ، ایک روایتی مجموعۂ قوانین بن کر رہ جانے کا امکان ۔ پہلے خطرے کی توضیح یوں کی جا سکتی ہے کہ اخلاقی اجتہاد اپنے جادۂ طلب پر جتنا آگے بڑھتا ہے اُتنی ہی اُس کی منزل مقصود دور ہوتی جاتی ہے ؛ وہ جس قدر ترقی کرتا ہے اسی قدر اُس کا نصب العین بلند تر ہوتا جاتا ہے ۔ اے ۔ ای ۔ ٹیلر (A. E. Taylor) اس موضوع پر بڑی پتے کی بات کہتا ہے : ''اخلاقی انسان کی مخفی آرزو یہ ہوتی ہے کہ وہ انفرادی کمال کا درجہ حاصل کرے ۔ یہ ایک اجتماع ضدین ہے ، کیوں کہ انسان کی انفرادی محدودیت اور کمال ایک دوسرے کے نقیض ہیں ۔ اخلاقی سعی صرف یہی نہیں چاہتی کہ کمال حاصل کرے بلکہ یہ بھی چاہتی ہے کہ اُسے ایک فرد بشر کی زندگی کے تنگ دائرے کے اندر حاصل کرے ۔ ظرف مظروف کے لیے بالکل ناکافی ہے ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اخلاقی جد و جہد کے بطون میں ایک مایوسی ، ایک اندیشۂ ناکامی ، ایک احساس بے چارگی ہوتا ہے ، جس کے آثار کئی اخلاقی شاعروں کے کلام میں پائے جاتے ہیں ۔ دوسرا خطرہ جو اخلاق کو در پیش ہوتا ہے اس سے بھی زیادہ سنگین ہے ، یعنی نیکی کو محض لگے بندھے قوانین کی پابندی سمجھ لینے کا احتمال ، جس سے ایک روحانی غرور ، ایک بخل ، ایک خست سی پیدا ہو جاتی ہے ۔ تخیل اخلاقی زندگی کو ان خطروں کا احساس دلاتا ہے اور اس میں وسعت نظر ،

خود شناسی ، تنقید نفس ، بے تعلقی اور بے لوثی پیدا کر کے
اس کو یہ صلاحیت بخشتا ہے کہ وہ اپنے باہر کی دنیا پر
بھی نظر ڈالے اور اس امر کو تسلیم کرے کہ زندگی کے
اور اسلوب بھی موجود ہیں ۔ اس تزکیے کی بدولت اخلاقی
زندگی میں سوز و ساز ، باطنی ہم آہنگی ، طمانیت ، انکسار ،
حلم اور اسی قسم کی اور جمالی صفت پیدا ہو جاتی ہیں ۔''

اخلاقی زندگی کو ان خطروں سے محفوظ رکھنے کے علاوہ تخیل اسے بالیدگی ، بلند نظری اور بلند ہمتی بخشتا ہے ۔ وہ انسان کو اپنے حادث ، فانی ، محدود اور مجبور ہونے کے کرب انگیز احساس سے نجات دلاتا ہے اور عدم سمجھ بوجھ ، عملی فراست ، آشنا تجربوں ، ماحول کی ٹھوس حقیقتوں ، عقل کے وضع کیے ہوئے آمرانہ کلیوں اور معاشرے کے طوق و سلاسل کے علی الرغم انسان کے سامنے امکانات کی ایک نئی دنیا کا منظر وسیع کھول دیتا ہے ۔ وہ انسان فطری کو ، اس کی انسانیت سے محروم کیے بغیر ، یہ توفیق عطا کرتا ہے کہ وہ مکان و زمان اور اپنی وراثت کی حدود سے باہر نکل کر اس بیکراں کائنات کا جائزہ لے ۔ انسان فی الواقعہ ان حدود سے باہر نکلے یا نہ نکلے ، بہرحال اسے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ان سے باہر نکل گیا ہے ؛ یہ احساس ہی سب کچھ ہے ۔

یہاں یہ واضح کر دینا مفید معلوم ہوتا ہے کہ اخلاق سے ہماری کیا مراد ہے ۔ ہمارے ادب اور معاشرے میں اس لفظ کے تین معروف عام مفاہیم ہیں ؛ پہلا مذہبی اوامر و مناہی ، دوسرا جماعت کے مسلمہ تصورات نیکی و بدی ، تیسرا آداب شائستگی ۔ ہم اس کو ان تینوں سے مختلف اور وسیع تر معنوں میں استعمال کر رہے ہیں ، یعنی جماعت بلکہ نوع انسانی کے اعلیٰ مفادات کے معنوں میں ، جو صرف کسی ضابطۂ عمل کے مطابق صحیح کردار تک ہی محدود نہیں بلکہ مادی و روحانی ترقی ، راحت و مسرت ، تناسب و توازن ، حسن و جمال ، عدل و انصاف ، جماعت اور افراد کے درمیان ہم آہنگی اور اسی طرح

کی دوسری اقدار پر بھی مشتمل ہیں جنھیں انسان نے اپنی تہذیب کی نشوونما کے دوران میں مذہبی عقائد ، آئین و قوانین اور رسم و رواج کے دور بدور تغیرات کے باوجود ہمیشہ عزیز رکھا ہے ۔ ان وسیع معنوں میں ہمارے شعرا نے ، باستثنائے اقبال ، اخلاق کے ساتھ کوئی سروکار نہیں رکھا بلکہ سچ تو یہ ہے کہ ان معنوں میں اخلاق کا تصور ہی ہمارے یہاں مفقود ہے ۔ نوع انسانی کی تقدیر ، اس کی اخلاق جد و جہد اور اس کی حالت سے ہمارے ادب کی ۔ تعلق بالخصوص اس لیے ایک تعجب انگیز امر ہے کہ جس مذہب پر ہم اپنی معاشرت اور ثقافت کے مبنی ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں ، یعنی اسلام ، اس نے انسان کی اجتماعی و انفرادی صلاح و فلاح کے لیے سارے مذاہب سے بلند تر نصب العین قائم کیا ہے ۔ بہرحال اقبال کا تخیل ان وسیع معنوں میں بنیادی طور پر اخلاق ہے ۔ ہم چھٹے باب میں کہہ آئے ہیں کہ اس کی شاعری کا سب سے بڑا محرک محبت اسلام ہے ۔ اسلام اس کے تصور میں وہ مذہب ہے جو انسان کے لیے سعیٔ اخلاق کے تمام مراحل طے کر کے منزل مقصود کو پا لینے کا جادۂ مستقیم ہے ۔ اس نے اسلام کے حقیقی معیار کے مطابق جس انسان کامل کا مرقع کھینچا ہے ، وہ نیٹشا (Nietche) کے مافوق البشر انسان (Superman) کی طرح ایک ماورائے اخلاق ہستی نہیں بلکہ انسان اخلاق کی ایک مثالی شبیہ ہے ، جو خدا کے تخیل کا وہ شاہکار مطلوب ہے جس کے وجود میں لانے کے لیے اس کی ساری تخلیقی قوتیں ازل سے مصروف کار ہیں ۔ تخیل اور اخلاق کا اتنا گہرا جذباتی تعلق اس بلند سطح پر دنیا کی شاعری میں اور کہیں دکھائی نہیں دیتا ۔ اس میدان میں دنیا کا سب سے بڑا شاہکار دانتے (Dante) کی ''طربیۂ قدسیہ'' (Divine Comedy) ہے ، جو انسان کی اخلاق جد و جہد کی ایک مکمل داستان ہے ، ایک ایسی داستان جو روح انسانی کی ارضی و سماوی تاریخ کو محیط ہے ۔ اس میں بھی انسان اخلاق کا اتنا بلند تصور نہیں جتنا اقبال کے یہاں پایا جاتا ہے ۔ لیکن اقبال کی شاعری اخلاق شاعری نہیں ، وہ تخیلی شاعری ہے ، جذباتی شاعری ہے ، عاشقانہ

شاعری ہے ، یعنی صحیح معنوں میں شاعری ہے ۔ یہ بجا ہے کہ اس کا موضوع انسان اخلاق ہے ، لیکن انسان اخلاق کسی مخصوص ملک یا زمانے یا جماعت کے ایک رکن کی حیثیت سے اور ان کے محدود معیاروں کے مطابق نہیں ، بلکہ اپنی مثالی صورت میں اور انسانی ارتقا کی ایک دور و دراز منزل مقصود کی حیثیت سے ۔ یہ بات کہ وہ مسلمان ہے اس کی شخصیت کو محدود نہیں کر دیتی بلکہ اسے ایک عالم‌گیر شخصیت بخش دیتی ہے ، کیوں کہ اقبال کا اسلام ساری نوع انسانی کا مذہب ہے اور اس کی امت اسلامیہ انسانیت کا زبدہ و خلاصہ ہے ۔

نوع انسانی کی افتاد کے ساتھ اقبال کو جو گہرا سروکار ہے اس کا کچھ اندازہ اس کے ذیل کے اشعار سے لگایا جا سکتا ہے :

اگر کج رو ہیں انجم ، آسماں تیرا ہے یا میرا ؟
مجھے فکر جہاں کیوں ہو ، جہاں تیرا ہے یا میرا ؟
اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لا مکاں خالی
خطا کس کی ہے یا رب ! لا مکاں تیرا ہے یا میرا ؟
اسے صبح ازل انکار کی جرأت ہوئی کیوں کر ؟
مجھے معلوم کیا ، وہ راز داں تیرا ہے یا میرا ؟
محمدؐ بھی ترا جبریل بھی ، قرآن بھی تیرا
مگر یہ حرف شیریں ترجماں تیرا ہے یا میرا ؟
اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوال آدم خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا ؟

آٹھواں باب

تخیل اور بصیرت

واھمہ اور تخیل ایک ھی قوت کے دو درجے یا اُس کے عمل کی دو صورتیں نہیں ، بلکہ دو بالکل مختلف قوتیں ھیں جو بالکل مختلف طریقوں سے عمل کرتی ھیں بلکہ اکثر ایک دوسرے کی نقیض ھوتی ھیں ۔ لیکن تخیل اور بصیرت کے درمیان بہت گہرا تعلق ھے ۔ بصیرت تخیل سے علیحدہ کوئی چیز نہیں ، وہ اُس کی حریف یا حلیف نہیں بلکہ اُس کی ایک بالیدہ صورت ھے ۔ جس طرح باقاعدہ کسرت سے جسم میں ایک طبیعی صحت ، مسلسل دماغی ریاضت سے دماغ میں ذکاوت و ذھانت اور مستقل اخلاقی سعی سے ضمیر میں ایک وجدانی خیر کوشی پیدا ھو جاتی ھے ، اسی طرح شاعرانہ تخیل کے مسلسل اور صحیح استعمال سے اُس میں ایک ایسا عروج ، ایک ایسی وسعت ، ایک ایسا عمق پید ھوجاتا ھے جس کا مجموعی نتیجہ وہ ھوتا ھے جسے ھم بصیرت کا نام دیتے ھیں ؛ البتہ یہ ضروری ھے کہ شاعر کو بصیرت حاصل کرنے کی صلاحیت جبلۃً ودیعت ھوئی ھو ، یعنی اُس کی قوت تخیل میں شروع ھی سے اس کی استعداد ھو کہ وہ تہذیب و تربیت ، ریاضت ، علم اکتسابی کے فیض اور زندگی کے تجربوں کے تأثرات کی بدولت ترقی کر کے اپنی اصلی حالت سے بلند ھو سکے ۔ خالصۃً خدا داد بصیرت ، یعنی ایسی بصیرت جو اول روز سے پوری قوت و شدت کے ساتھ بروئے کار ھو ، صرف نبیوں کا حصہ ھے ۔ ایسی بصیرت صوفیوں کو بھی نصیب نہیں ھوتی ۔ اُنھیں بھی مشاھدہ ، مجاھدہ ، مراقبہ اور اعتکاف کے بعد عرفان نصیب ھوتا ھے ۔ رھے شاعر ، اُن کو فطرت سے صرف بصیرت حاصل کرنے کا آلہ تخیل کی صورت میں عطا ھوتا ھے ۔ اُس کا بالفعل حاصل کرنا چند در چند اسباب پر منحصر ھے ، جن میں بعض شاعروں کے

قبضۂ اختیار میں ہوتے ہیں اور بعض نہیں ہوتے ۔ مؤخرالذکر اسباب کی بنا پر ہم اُسے مجازاً عطیۂ الٰہی کہہ سکتے ہیں ، لیکن بصیرت ایک ایسی نادرالوجود چیز ہے کہ وہ دنیا کی تاریخ میں گنتی کے چند شاعروں کو نصیب ہوئی ہے ۔ یہ اور بات ہے کہ بسر خود غلطی کی بنا پر یا شاعرانہ تعلی کے طور پر تقریباً ہر شاعر اس کا ادعا کرتا ہے ۔

بصیرت اپنے آپ کو ایک جامع تصور زندگی کی صورت میں ظاہر کرتی ہے ۔ یوں تو ہر شخص کے ذہن میں ، یہاں تک کہ ایک وحشی یا ایک جاہل کے ذہن میں بھی ، کوئی نہ کوئی تصور زندگی ہوتا ہے ؛ اس کے بغیر اُن کے لیے زندگی بسر کرنا ناممکن ہوتا ۔ لیکن لوگوں کی اکثریت کا تصور زندگی مختلف مستعار تصورات کا ایک مجموعہ ہوتا ہے ، جس میں عام لوگ عقل عملی ، فلسفی عقل نظری اور سائنس دان عقل تجربی کے ذریعے ربط پیدا کرتے ہیں ۔ شاعر بھی ان کی طرح اپنے اکتسابی علم اور اپنے ذاتی تجربے اور مشاہدے کے عناصر کو اپنے تخیل کی مدد سے آمیز کر کے اپنا ایک تصور زندگی تیار کرتا ہے ۔ لیکن اکثر شعرا کے تصور زندگی میں مستعار تصورات کے عناصر بڑی حد تک اپنی اصلی صورت میں باقی رہتے ہیں ، اس لیے اُن کا مجموعی تصور زندگی ایک خود مکتفی اور خود مختار تصور نہیں ہوتا ۔ اہل بصیرت شعرا کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے تخیلی وجدان کو ہر چیز کا معیار بناتے ہیں اور جو چیز اس معیار پر پوری نہ اترے وہ اُسے قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں ۔ اُن کے تخیل میں ایک ایسی جذباتی شدت ، ایک ایسی فکری وسعت ، ایک ایسا روحانی عمق اور ایسا جوش اعتقاد ہوتا ہے کہ اُن کا تصور زندگی ایک مذہب کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے ۔ وہ دیانت دارانہ طور پر یہ محسوس کرتے ہیں کہ فلسفہ، سائنس، سیاسیات اخلاقیات اور عقل عملی اُن عظیم اور ہیبت انگیز مسائل کے حل سے جو دنیا کو درپیش ہیں عہدہ برآ نہیں ہوسکتے اور یہ اُن کا فرض ہے کہ ان مسائل کے جو حل اُن کی بصیرت نے اُن پر منکشف کیے ہیں اُنھیں دنیا کے سامنے پیش کریں ۔ اُن کی بصیرت اُن کی ساری ہستی پر مسلط

ہوتی ہے اور اس سے منکر ہونا ان کے نزدیک غداری اور بد دیانتی کا مترادف ہوتا ہے ، بلکہ وہ اسے ایک عطیۂ وہبی کے بارے میں کفران نعمت اور امانت میں خیانت سمجھتے ہیں ۔ جب ان کی بصیرت کا مجرم تقاضا انہیں مجبور کرتا ہے کہ وہ اس کے عطا کیے ہوئے انکشافات کو الفاظ کا جامہ پہنائیں تو ان کے الفاظ میں خود بخود وہ قوت ، وہ ہمہ‌گیری ، وہ ہیبت جو غیبی پیغاموں میں ہوتی ہے ، پیدا ہوجاتی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ اہل بصیرت شعرا کا کلام اتنا مؤثر ہوتا ہے ۔ چونکہ جس بصیرت کا وہ نتیجہ ہوتا ہے وہ خود ایک طغیانی تجربہ ہوتی ہے ، اس لیے ان کی قوت اظہار اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتی ہے ۔ علاوہ بریں چونکہ بصیرت کے تجربے بلانے سے نہیں آتے اس لیے وہ جب کبھی آتے ہیں شاعر انہیں غنیمت جان کر انہیں قلم بند کرنے کے لیے اپنی ساری قوتوں کو جمع کر لیتا ہے ۔ اس کے لیے بھی ایک طرح کی ثانوی بصیرت ، یعنی بصیرت کے انکشافات کو پہچاننے اور ان کو حتی‌الوسع ضائع نہ ہونے دینے کی صلاحیت کی ضرورت ہوتی ہے ۔

چوں کہ اہل بصیرت شعرا کی نگاہ اپنے وقتی ماحول سے ماورا جاتی ہے اس لیے ان میں سے اکثر کی ایک خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ ان کا تخیل زیادہ تر مستقبل کی دنیا کی سیاحی کرتا ہے ۔ اس دنیائے مستقبل کا جو مرقع وہ پیش کرتے ہیں اس کا پس منظر نوع انسانی کے کوائف و حوادث ہوتے ہیں ، کیوں کہ ان کا سروکار اساسی طور پر نوع انسانی کی افتاد سے ہوتا ہے ۔ چنانچہ ان کا انداز بیان اکثر پیغمبرانہ ہوتا ہے اور وہ تاریخ انسانی کے واقعات کے معانیٔ مکتوم کو آیندہ امکانات کی صورت میں پیش کرتے ہیں ۔ لیکن ماضی و مستقبل کے درمیان حال کا جو عبوری دور ہوتا ہے وہ اس کے سطحی مظاہر سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے بلکہ ایسے انسانی افعال اور واقعات سے جن کی اہمیت محض ہنگامی اور مقامی ہوتی ہے انہیں کوئی دل چسپی نہیں ہوتی ۔ اگر وہ ان کو بیان کرتے بھی ہیں تو یوں جیسے کہ وہ کسی دور کی دنیا کے سنے سنائے واقعات ہوں ۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اول تو وہ معاصر زندگی کے

تنازعوں اور مخمصوں میں اُلجھنے سے عمداً گریز کرتے ہیں ، دوسرے معاصر واقعات و کوائف اُنھیں فی‌الواقعہ وقت کے دریاے رواں کی سطح پر بہتے ہوئے حقیر تنکے دکھائی دیتے ہیں جو ایک ایسے تخیل کے لیے جس کا تعلق ابدی حقائق سے ہے در خور اعتنا نہیں ۔ لیکن سطحی واقعات سے اس بے تعلقی کے باوجود اُن کی نگاہ اُن کے اندرونی اسباب کی تہ تک اُتر جاتی ہے ۔ وہ اپنے وقتوں کی ضمیمی آرزوؤں اور مخفی محرکات کے نبض شناس ہوتے ہیں اور مستقبل کے سیاق و سباق میں اُن کی معنویت کی ترجمانی کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں ۔ یہ صلاحیت صرف اہل بصیرت شعرا ہی کی خصوصیت نہیں بلکہ اہل بصیرت فن کار بھی اس کے مالک ہوتے ہیں ۔ اگر کیٹس (Keats) نے 'Hyperion' میں نظریۂ ارتقا کی پیش بینی کی تو ڈی ایچ لارنس (D. H. Lawrence) نے جرمنی میں رومانی بربریت کے احیاء کی پیش گوئی کی ۔ Futurist مصور بیسویں صدی کے اوائل کی شدت پسندی و ابتری کے ہراول تھے۔ Surrealists نے بیسویں صدی کے وسط کی مجنونانہ قنوطیت کا قبل از وقت نقشہ کھینچا ۔ گرٹروڈ بیل (Gertrude Bell) حافظ اور دانتے کا مقابلہ کرتے ہوئے لکھتی ہے :

''حافظ کے لیے اپنے وقت کی تاریخ کوئی اہمیت نہ رکھتی تھی ۔ اُس کے زمانے میں کئی تاج داروں کے تاج لٹے اور کئی خاندانوں کے تخت کا تختہ ہو گیا ، لیکن یہ چیزیں اُس کے لیے کوئی معنی نہ رکھتی تھیں ۔ . . . . . دانتے Thomist فلسفے کی حدود کے اندر مقید ہے ۔ اُس کا تصور کائنات بنیادی طور پر اپنے زمانے کا تصور کائنات ہے ۔ جو چیزیں اُسے حقیقی اور اہم معلوم ہوتی تھیں ہمیں صرف دلچسپ افسانے اور انسان کی دماغی نشو و نما کے ایک دور کی تصویریں دکھائی دیتی ہیں ۔ حافظ کا منظر زیادہ وسیع ہے ؛ یہ اور بات ہے کہ اُس کا پیش منظر ہمارے لیے اجنبی ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے اُس کی نگاہ آفاق گیر انسانی تجربے

کے اُن علاقوں تک رسائی رکھتی تھی جو ابھی تاریخ کے عماء میں مکتوم تھے۔"

جی ولسن نائٹ (G. Wilson Knight) کی رائے میں اعلیٰ پائے کی شاعری بنیادی اور لازمی طور پر پیغمبرانہ ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے :

"شاعری چوں کہ حقیقت سے اتنا قریب کا مس رکھتی ہے اس لیے وہ ماحول کے اُن سطحی تغیرات سے جنھیں عام لوگ مستقل حقیقتیں سمجھتے ہیں بے نیاز ہوتی ہے۔ شاعری میں ایک معنی‌خیز اشاریت ہوتی ہے اور اس اشاریت کا روے سخن اکثر مستقبل کی طرف ہوتا ہے۔ اس لیے شاعری کا صحیح سیاق و سباق موجودہ واقعات نہیں ہوتے بلکہ ایسے واقعات جو پردۂ غیب سے نکل کر منصۂ شہود پر آنے والے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں اعلیٰ شاعری بنیادی طور پر پیغمبرانہ ہوتی ہے۔ . . . . . شاعری وجدانی بصیرت سے پیدا ہوتی ہے۔ شاعر ایک صاحب بصیرت یا ایک پیغمبر ہوتا ہے، ان معنوں میں کہ وہ مکان و زمان کے اُس مرکب سے جسے ہم دنیا یا تاریخ کہتے ہیں، نئے نئے نقشے اپنی چشم باطن سے دیکھ سکتا ہے۔ یہ بصیرت محض ایک قسم کی مکانی دور بینی نہیں ہوتی، یعنی مادی فضاے بسیط میں دور کی چیزوں کو، جو ابھی فاصلے کے پردے میں چھپی ہوتی ہیں، دیکھ سکنے کی طاقت ہی نہیں ہوتی۔ دوسرے الفاظ میں وہ محض بصارت ہی نہیں ہوتی، اگرچہ اُس کا اظہار محض بصارت کی زبان ہی میں کیا جا سکتا ہے۔ تخیل کو ہر چیز کا حال اُس کے مستقبل کا گہوارہ دکھائی دیتا ہے . . . . تخیل ہمیشہ پیغمبرانہ ہوتا ہے۔ وہ اس لیے پیغمبرانہ ہوتا ہے کہ وہ نئی چیزوں کا خالق ہے۔"

بصیرت کی شاعری کی اصلی عظمت اس میں ہے کہ وہ ایسی چیزوں کو بیان کرنے کی کوشش کرتی ہے جو بیان سے باہر ہیں۔ ہم پہلے

ب میں کہہ آئے ہیں کہ شاعری عرفان حقیقت کے راستے پر تصوف کے قدم بہ قدم چل کر ایک مقام پر رک جاتی ہے ۔ یہ مقام وہ ہے جو انسان کی قوت اظہار کا انتہائی نقطہ ہے اور جس سے آگے بڑھنا اس کے لیے ناممکن ہے ۔ اہل بصیرت شعرا جان جوکھوں کا سامنا کر کے اس مقام تک پہنچتے ہیں اور وہاں پہنچ کر تھم جاتے ہیں ۔ چنانچہ صوفیوں کا 'حال' ان کے 'قال' میں تبدیل ہو جاتا ہے ، لیکن یہ ہزیمت کا اعتراف نہیں ہوتا بلکہ ایک فنی حکمت عملی اور مصلحت اندیشی ہوتی ہے ۔ اس کے بطون میں یہ احساس ہوتا ہے کہ ابھی اقلیم حقیقت کے کچھ علاقوں کا فتح کرنا باقی ہے ۔ بڑے شاعروں کا کلام ان علاقوں کے فتح کرنے کی ایک مسلسل مہم ہوتا ہے ۔ اس مہم کا کوئی انجام نہیں کیوں کہ حقیقت کی اقلیم لامتناہی و لامحدود ہے اور اس کا افق ایک آخری حد نہیں بلکہ فن نگاہ ناظر کی محدودیت کا نتیجہ ہے ۔

روبن سکیلٹن (Robin Skelton) اپنی کتاب "The Poetic Pattern" میں شاعرانہ بصیرت کی توجیہ یوں کرتا ہے کہ وہ انسان کی ازلی حیثیت وجود یعنی اس کی جنت گم گشتہ کی طرف اس کے تخیل کی مراجعت ہے ۔ جنت عدن میں انسان اپنی تمام قوتوں کو بدرجۂ اتم استعمال کر سکتا تھا اور اس کو خدا سے ہم کلامی کی سعادت حاصل تھی ، یعنی اس کو ماورائے حواس اور روحانی ذرائع رسل و رسائل دستیاب تھے ۔ اس کی دنیا ایک غیر منقسم وحدت تھی جس میں انا اور غیر انا ، معروض اور موضوع ، کل اور جزو ، عمومی اور خصوصی میں کوئی فرق نہ تھا ۔ شاعرانہ تخلیق اس کیفیت وجود کو نئے سرے سے حاصل کرنے کی کوشش ہے اور یہ کوشش بصیرت کی شاعری میں اپنے انتہائی عروج پر ہوتی ہے ۔ فطرت شعور کی اقلیم کے حواس خمسہ کے علاقوں میں بٹ جانے کا نتیجہ ہے ، جس کا مزید نتیجہ یہ ہوا کہ نفس نے حواس کے مواد کو مجتمع کرنے کے عمل کے ذریعے اشیائے مادی کی تخلیق کی ۔ جنت عدن وہ جگہ تھی جہاں انسان کی شخصیت شعوری محض ایک انا ہونے کے بجائے ایک مکمل کل تھی ، جس میں

حسیت ، جبلت ، عقل اور جذبہ سب ایک دوسرے سے ہم آہنگ تھے اور انسان کائنات فطرت کو اپنے سے جدا نہ سمجھتا تھا ۔ چنانچہ **روبن سکیلٹن** کی رائے میں اہل بصیرت شعرا کی اکثریت کا تخیلی منظرہ جنت کا ایک مرقع ہوتا ہے ، خواہ وہ صراحۃً اسے اس رنگ میں پیش کریں یا نہ کریں ۔ جرمنی زبان کے شاعر **رلکے** (Rilke) کی شاعری کا بنیادی موضوع یہی غیر منقسم شعور ہے جو فرشتوں کو نصیب ہے لیکن جس سے انسان محروم ہو چکا ہے ۔ **اقبال** کے عالم بصیرت کا آخری اُفق بھی خودی و بے خودی ، شعور ذات و شعور کائنات کا وہ وصال ہے جو ایک دن انسان کامل کی شخصیت میں ظہور پزیر ہوگا ۔ شاعرانہ بصیرت افلاطون کے الفاظ میں عالم امثال کی حقیقتوں کا وہ عرفان ہے جو ہر روح کو اس دنیا میں آنے سے پہلے حاصل تھا ، **یاکوب بوما** اور **جیلی** کے الفاظ میں وہ کائنات کا وہ نقشہ ہے جو خدا کے تخیل میں تھا اور **بلیک** کے الفاظ میں وہ تخیل کے شخصی اور غیر شخصی پہلوؤں کا وہ کامل اتصال و الحاق ہے جس میں نفس ہمہ‌تن ایک زندہ روح بن جاتا ہے اور چیزوں کے باطن کو خدا کی نگاہوں سے دیکھ سکتا ہے ۔

نواں باب

تخیل ، الہام اور تکنیک

ہم دوسرے باب کے آخری حصے میں نظریات شاعری کے دو مخالف گروہوں کا اجمالاً تذکرہ کرنے کے بعد ان میں مطابقت قائم کرنے کے سلسلے میں یہ کہہ آئے ہیں کہ ''تخیل وہ نقطہ ہے جہاں ربی و بشری ، دیوانگی و فرزانگی ، الہام اور تکنیک ، شعور و لاشعور کا وصال ہوتا ہے'' ۔ دوسرے باب میں تخیل کی ماہیت اور اس کے طریق عمل سے بحث کرتے ہوئے ہم یہ واضح کر آئے ہیں کہ کانٹ کے نظریے کے مطابق تخیل حسی معطیات سے تصورات وضع کرنے اور پھر ان تصورات سے معنی خیز کلیتیں پیدا کرنے کے عمل میں عقل کو اپنا شریک کار بناتا ہے ، اور اسی طرح ہم یہ بھی کہہ آئے ہیں کہ کولرج جس قوت کو ثانوی تخیل کہتا ہے اس کی کارروائیاں اس کے نزدیک عقل کی مدد سے ہوتی ہیں ۔ اس کے بعد کے مختلف ابواب میں بھی ہم نے جا بجا تخیل اور عقل کے باہمی تعاون کا تذکرہ کیا ہے ۔ اس باب میں ہم اس امر کی تصریح کریں گے کہ شاعرانہ تخلیق کے عمل میں تخیل کیوں کر ، ایک طرف تو الہامی وجدانات کا وسیلہ بن کر اور دوسری طرف تکنیک کے عقلی و عملی مسائل کو حل کر کے، ان کی دوئی کو یکتائی میں تبدیل کر دیتا ہے ۔

اگر ہم الہام اور تکنیک کے قدیم تنازعے کا تاریخی جائزہ لیں تو ہمیں مختلف ادوار میں تین رجحانات دکھائی دیتے ہیں ۔ پہلا تو یہ کہ کبھی الہام کو اور کبھی تکنیک کو زیادہ اہمیت دی گئی ۔ دوسرا یہ کہ ان دونوں کے باہمی تعاون کا تصور وقتاً فوقتاً مختلف صورتوں میں موجود رہا ہے ۔ تیسرا یہ کہ بحیثیت عمومی ان کے درمیان بعد دور بہ دور کم ہوتا چلا گیا ہے ۔

ہومر کے زمانے تک یہ عقیدہ عام تھا کہ شعرا کلی طور پر خارجی قوتوں ، مثلاً جنوں ، روحوں اور دیویوں کے قبضے میں ہوتے ہیں اور یہ قوتیں جو جی چاہے اُن کے منہ سے کہلواتی ہیں ۔ ہومر اور اُس کے دبستان کے حماسہ نویسوں نے اس کارروائی کو خصوصی طور پر فنون کی دیویوں یعنی The Muses سے منسوب کیا ۔ یہ دیویاں شاعروں کے اندر شعر گوئی کی قوت پھونک دیتی تھیں ، لیکن شاعروں کو اس حد تک اپنے اوپر اختیار ہوتا تھا کہ جب اُن کا جی چاہتا وہ ان دیویوں کے مندروں میں جا کر اُن سے الہام طلب کر سکتے تھے ۔ افلاطون نے اگرچہ اس امر کو تسلیم کیا کہ شعرا فنون کی دیویوں سے کسب فیض کرتے ہیں ، تاہم اس کے ساتھ ہی اُس نے یہ نظریہ بھی پیش کیا کہ شاعروں کو فطرت کی طرف سے ایک روحانی قوت ، جس کا نام اُس نے ''موسیقی'' رکھا ، ودیعت ہوتی ہے ۔ دوسری طرف اُس نے ایک اور قوت کا بھی اعتراف کیا جسے وہ ''تیکنی'' کے نام سے پکارتا تھا ۔ یہ قوت ''موسیقی'' سے ادنیٰ قوت تھی جو دوسرے فنون کی مشق کرنے والوں کو بھی عطا ہوتی تھی ۔ سب سے معنی خیز بات تو یہ ہے کہ افلاطون نے شاعر کو ایک صانع یعنی بنانے والا کہا جس کے ضمنی معنی یہ تھے کہ شاعر کا عمل شعر گوئی کسی حد تک شعوری و اختیاری ہوتا ہے ۔ ارسطو نے بوطیقا میں شاعری کو ایک طرف تو جنوں کی پیداوار کہا اور دوسری طرف ایک فطری ملکے کو اُس کا کفیل ٹھہرایا ۔ یہ فطری ملکہ اُسی قسم کی چیز تھا جسے بعد کے زمانوں میں جوہر قابل ، فطانت اور اسی کے مماثل نام دیے گئے ۔ رومنوں کے یہاں تخیل کا جو تصور تھا ، یعنی ایک ایسی قوت جو شاعروں کو عالم غیب کی خبریں بھی دیتی تھی اور اُن سے شعر بھی کہلواتی تھی ، اُس میں یہ اعتراف مضمر تھا کہ شاعر محض خارجی قوتوں کے ہاتھ میں ایک آلہ نہیں ہوتا ۔ علاوہ بریں یہ الہام اور تکنیک کی یک جائی کا بھی تصور تھا ۔ چنانچہ رفتہ رفتہ فنون کی دیویاں محض علم الاصنام کی تلمیحات بن کر رہ گئیں اور اُن کا تذکرہ محض

استعارۃً ہونے لگا - Inspiration یعنی الہام کا جو متوازی تصور مذہب سے مستعار لیا گیا تھا اُس کی نشو و نما بھی اسی کے مماثل ہوئی - پچھلی چند صدیوں میں وہ رفتہ رفتہ اپنے مافوق الفطرت معانی سے مبرا ہوتا چلا گیا ہے اور بیسویں صدی میں تو وہ محض وجدان کا مترادف بن کر رہ گیا ہے - چنانچہ اگر آج کل اُس کا تذکرہ کیا جاتا ہے تو محض تلمیحی اور علامتی معانی میں - بلیک اور ییٹس کی قسم کے شاعروں کے القائے غیبی کے بارے میں دعاوی مستثنیات میں سے ہیں - بلیک کے دعاوی کو تو غالباً اُس کی دیوانگی یا اُس کے تصوف پر محمول کیا جا سکتا ہے ؛ جہاں تک ییٹس کا تعلق ہے ، اُس کے دعاوی اُس کے اس نظریے کے منطقی ضمیمے ہیں کہ شاعری ایک قسم کی ساحری ہے جس کا منبع ایک مجموعی حافظۂ قدیمہ ہے - ملاحظہ طلب بات یہ ہے کہ ییٹس کی شاعری کے دو دور تھے ، جن میں سے دوسرے دور میں اُس نے اپنے اس نظریے پر عمل کرنا ترک کر دیا اور اس طرح جدید انگریزی شاعری کے بانیوں میں جگہ پائی -

الہام کے پہلو بہ پہلو تکنیک کسو بھی نشیب و فراز کے مختلف ادوار میں سے گزرنا پڑا ہے - شروع شروع میں جب تنقیدی شعور پیدا نہ ہوا تھا ، تکنیک کے جائزے کے لیے کوئی معیار موجود نہ تھے اور اُسے الہام کی محض ایک ضمنی پیداوار تصور کیا جاتا تھا - تنقیدی معیاروں کے وضع ہونے کے بعد سے تکنیک کی اہمیت میں جو تغیرات ہوئے ہیں اُن کو ہم مجملاً یوں بیان کر سکتے ہیں :- کلاسیکی تحریکوں کے عروج کے زمانے میں الہام اور تکنیک کے درمیان ایک مکمل توازن ضروری سمجھا جاتا تھا ، لیکن تکنیک کو نسبۃً زیادہ اہمیت دی جاتی تھی - کلاسیکی تحریکوں کے انحطاط کے زمانے میں تکنیک پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا تھا - اسی طرح رومانی تحریکوں کے عروج کے زمانے میں الہام اور تکنیک میں موافقت مستحسن سمجھی جاتی تھی لیکن الہام کو ترجیح دی جاتی تھی - رومانی تحریکوں کے انحطاط کے زمانے میں تکنیک کی طرف سے تغافل برتا جاتا تھا -

بیسویں صدی کے نصف اول میں الہام اور تکنیک کی رقابت و رفاقت نے کئی رنگ بدلے ہیں لیکن ان کے درمیان اب ایسی واضح حد فاصل جیسی اگلے زمانوں میں تھی دکھائی نہیں دیتی ، بلکہ ان کا مسئلہ کئی اور مسائل ، مثلاً مضمون و ہیئت ، صوت و معنی ، تمثال و خیال ، احساس و فکر ، شعری اور نثری معانی ، شعوری اور غیر شعوری عمل تخلیق کے تنازعوں میں اُلجھ گیا ہے ۔ چنانچہ پچھلے چند سالوں میں جو نئی نئی تحریکیں ظہور میں آئی ہیں اُن میں سے اکثر کے متعلق وثوق سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ الہام سے یا تکنیک سے زیادہ تعلق رکھتی ہیں ۔ مثلاً ایک دبستان ایسا ہے جس کے نزدیک شاعرانہ مطلب نثری مطلب سے کوئی تعلق نہیں رکھتا ، بلکہ اگر کسی نظم کا مطلب نثر میں بیان کیا جا سکے تو وہ نظم صحیح معنوں میں شاعری کہلانے کی مستحق ہی نہیں ہوتی ۔ آرچی بالڈ میکلیش (Archibald MacLeish) اس دبستان کے نقطۂ نظر کی تصریح کرتے ہوئے اعلان کرتا ہے کہ ''ایک نظم کے کوئی معنی نہ ہونے چاہئیں ۔ اُسے صرف موجود ہونا چاہیے ۔'' یہ دبستان شاعری کو منطقی ، عقلی اور استدلالی عناصر سے مبرا کر کے اُسے شعریت کا عرق ناب بنانے کا معتقد ہے ۔ چنانچہ اس کے بعض نمایندوں کی شاعری میں فطرت ، منطق ، الفاظ کے لغوی معانی ، صرف و نحو ، غرض ہر عقلی چیز اپنا متداول لباس بدل کر اپنے آپ کو اُس شکل میں ظاہر کرتی ہے جس میں وہ شاعر کے ذہن میں آئی تھی ۔ ہاپکنز (Hopkins)، اپولی نیئر (Appolinaire) ، ہارٹ کرین (Hart Crane) ، ٹی ایس ایلیٹ (T.S. Eliot) ، ڈلن ٹامس (Dylan Thomas)، ای ای کمنگز (E. E Cummings) اور سنجان پرس (St. John Perse) اس زمرۂ شعرا کے سرکردہ رکن ہیں ۔ ایک اور دبستان شاعرانہ کیفیت کو بجائے خود کافی و وافی سمجھ کر اُسی کے داخلی مشاہدے اور مطالعے پر اپنی تمام کوششیں صرف کر دیتا ہے ۔ اس دبستان کے بڑے نمایندے رمبو (Rimbaud) اور میلارمے (Mallarme) ہیں ۔ ایک تیسرا دبستان وہ ہے جسے سوریلزم

(Surrealism) کہتے ہیں ۔ یہ ایک قسم کی نفسیاتی اضطراریت ہے ، یعنی شاعر کا نفس اُس سے جو کچھ کہلوانا چاہے وہ اسے قلم برداشتہ من و عن لکھتا چلا جاتا ہے ۔ اس دبستان کے سب سے بڑے نظریہ ساز آندرے برتاں (Andre Breton) کے نزدیک شاعر کا کام صرف یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات کو یہ موقع بہم پہنچائے کہ وہ اپنے الفاظ میں اپنے آپ کو ظاہر کریں ۔

ان سارے دبستانوں میں اگر کوئ چیز قدر مشترک ہے تو وہ عقل کے طریق فکر ، طریق استدلال اور طریق تکلم سے انحراف ہے ۔ اس انحراف کا درجہ کسی دبستان یا کسی شاعر میں کم ہے ، کسی میں زیادہ ۔ لیکن سب کا مرکزی عقیدہ یہ ہے کہ شاعری ایک خالصۃً وجدانی ، غیر شعوری اور شخصی چیز ہے ، یعنی الہام اور تکنیک دونوں میں وہ عقل کے عمل دخل کے منکر ہیں ۔ خالص شاعری کے دبستان کے نزدیک شاعرانہ تجربے چاہے کسی صورت میں صادر ہوں ، اُن کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ اُن کو ہر غیر شاعرانہ عنصر سے منزہ کر کے پیش کیا جائے ۔ چنانچہ اُن کے لیے شعر گوئ ایک ایسا عمل ہے جس میں شاعرانہ تجربے کا عرق کشید کر کے پیش کیا جاتا ہے ، اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اُن کا تکنیک ایک قسم کا تجریدی عمل ہے ۔ یہ عمل بداھۃً عقل کے وسیلے سے کیا جاتا ہے ، لیکن اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ عقل کے عناصر کو خارج کر دیا جائے ، گویا عقل اپنے آپ سے فرار کرتی ہے ۔ وہ شعرا جو شاعرانہ شعور کو اپنا موضوع بناتے ہیں اُن کی شاعری ایک مستعار لباس میں ایک طرح کی نفسیاتی تحلیل ہوتی ہے ، بلکہ علم تشریح الاعضا کے جراحانہ تجربے ہوتی ہے جو نفس انسانی کی انتڑیوں پر کیے جاتے ہیں ۔ ایسے شعرا کی شاعری میں الہام اور تکنیک ایسے طریقے سے خلط ملط ہو جاتے ہیں کہ اُن کا علیحدہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے ، تاہم شاعری کی ظاہری صورت کو قائم رکھنے کی خاطر اُنھیں تکنیک کی طرف خصوصی توجہ دینی پڑتی ہے ۔ سر ریلسٹون کا اسلوب اظہار اتنا

غیر شعوری اور اضطراری ہوتا ہے کہ اس میں کسی قسم کی تکنیکی کوشش کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ، لیکن ایک نقطۂ نگاہ سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سر ریلسٹ شاعری محض تکنیک ہی تکنیک ہوتی ہے ، کیوں کہ اس میں کوئی الہام یا وجدان نہیں ہوتا ۔ البتہ یہ تکنیک (کم از کم بظاہر) شعوری اور عقلی نہیں ہوتا ۔

اس سے پہلے کے ابواب میں ہم جو بحث کر چکے ہیں اس سے ہم اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ شاعرانہ وجدان چاہے بادی النظر میں کسی الہامی کشف ، کسی ندائے غیب ، کسی غیر شعوری عامل ، کسی حسی تأثر ، کسی جذباتی مہیج ، کسی فکری تحریک ، کسی خارجی واقعے یا کسی داعیۂ باطنی کی صورت میں ہو ، وہ صرف ایک تخیلی تجربے میں تبدیل ہونے کے بعد شعر گوئی کا محرک اور موضوع بن سکتا ہے ، یعنی ایسی شاعری میں جو صحیح معنوں میں شاعری ہو ۔ یہ بجا ہے کہ ان سب چیزوں میں وہ قوت جسے کولرج اولی تخیل کہتا ہے شروع ہی سے کارفرما ہوتی ہے ، کیوں کہ وہ انسان کے شعوری تجربے کی بنیاد ہے ، لیکن اولی تخیل اُن کو صحیح معنوں میں شاعری کا مواد بنانے پر قادر نہیں ہوتا ؛ جس کی وجہ یہ ہے کہ وہ نفس انسانی کو محض ادراکات اور تصورات کے وضع کرنے میں مدد دیتا ہے ۔ ان ادراکات اور تصورات کو معنی خیز کلیتوں میں تبدیل کرنے کا کام ثانوی تخیل انجام دیتا ہے ، اور اس کام میں وہ عقل کی تحلیلی کارروائیوں سے مدد لیتا ہے ، کیوں کہ معنی خیز کلیتیں بنانے سے پہلے اُسے حسی و ادراکی مواد کو درہم برہم کرنا پڑتا ہے تا کہ وہ اُس کی نئے سرے سے شیرازہ بندی کرے ۔ شاعرانہ وجدانوں پر جب ثانوی تخیل کا یہ عمل ہو چکے تو صرف اُس وقت وہ تخیلی تجربے بنتے ہیں اور صرف اُس وقت وہ شاعری کے لیے مناسب مواد ہوتے ہیں ۔ جدید مغربی شاعری کے جن دبستانوں کا ہم نے اوپر تذکرہ کیا ہے اُن کی شاعری میں یہ نقص ہے کہ یا تو وہ اولی تخیل کی سطح پر شاعرانہ تجربوں کو موضوع سخن بناتے ہیں یا ثانوی تخیل کے عمل کے ختم ہو چکنے

کے بہت بعد ، جب تجربہ شاعر کے شعور سے خارج ہو کر اس کے لاشعور میں دفن ہو چکا ہو یا عقل کی تحلیلی کارروائی کا تختۂ مشق بن کر ایک مجرد سلسلۂ افکار میں تبدیل ہو گیا ہو ۔ اولی تخیل کی سطح پر اُن کی شاعری تکنیک برائے تکنیک تک یا واردات نفسانی کے عریاں مظاہرے تک محدود رہ جاتی ہے ۔ ثانوی تخیل کے معطیات کو لاشعور کے اندھے کنویں میں پھینک کر اُن کو ایک مدت کے بعد وہاں سے نکالنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ عقلی عناصر جن کی مدد سے تخیل نے اُن سے معنی خیز کلیتیں پیدا کی تھیں ضائع ہو چکتے ہیں اور تجربے اپنی اصلی ہیولائی حیثیت کو عود کر چکتے ہیں ۔ چنانچہ اُن کو دوبارہ تخییلی تجربوں میں تبدیل کرنے کی ضرورت ہوتی ہے ، لیکن جدید شعرا ایسا کیے بغیر اُن کو موضوع سخن بناتے ہیں ۔ اس کی متبادل صورت میں تخییلی تجربوں کے حسی اور جذباتی عناصر ضائع ہو چکتے ہیں اور صرف عقلی عناصر باقی رہ جاتے ہیں ، جن سے صرف مجرد افکار وضع کیے جا سکتے ہیں ۔ چنانچہ جب شعرا ان مجرد افکار کو بیان کرنے لگتے ہیں تو وہ اُن کی عقلی اصلیت کی پردہ پوشی کی خاطر تمام عقلی عناصر کو اُن سے عمداً خارج کر دیتے ہیں ۔ رہے وہ شعرا جن کی شاعرانہ کارروائی مشاہدہ ومطالعۂ نفس تک محدود ہے ، ان کے یہاں ثانوی تخیل کی اس تشکیلی قوت کی کمی ہوتی ہے جو حسی و ادراکی تأثرات کے مواد سے ایسے حقائق پیدا کرتی ہے جو صرف شاعر کے داخلی کوائف ہی نہیں ہوتے بلکہ خارجی دنیا میں بھی موجود ہوتے ہیں ۔

تخیل سے یہ دوری فنی نقطۂ نگاہ سے رومانی تحریک اور اس کے نظریۂ شاعری کے برخلاف رد عمل کی ایک علامت ہے اور معاشرتی و ثقافتی نقطۂ نگاہ سے اس امر کا نتیجہ ہے کہ آج کل کا شاعر اپنے آپ کو جماعت سے ایک علیحدہ ہستی سمجھتا ہے اور اپنے تجربوں کو ایسے طریقے سے بیان کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا کہ عام لوگ اُن میں شریک ہو سکیں ۔ چنانچہ وہ اس قوت کو جو اظہار اور ابلاغ دونوں پر قادر ہے اور دونوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرتی ہے ،

یعنی تخیل کو ، بہت کم استعمال میں لاتا ہے ۔ جدید شاعری کے عجیب و غریب ہیئتی تجربے ، اس کی تعقید ، اس کا اشکال ، اس کا ابہام ، اس کے خالص نجی اشارات ، اس کی نفسیاتی پیچیدگیاں ، اس کی بلند ذہنی سطح ، اس کی عالمانہ تلمیحات ، اس کے تہہ در تہہ معانی ، اس کا الہام اور تکنیک کے مسائل کے ساتھ گہرا تعلق ، اس کا شاعرانہ تجربے کی اہمیت پر اصرار ، یہ چیزیں ایک طرف تو اس امر کی مظہر ہیں کہ رومانیوں کے زمانے سے اب تک فن شاعری اور تنقید شاعری نے انسان کی دماغی نشو و نما اور انسانی تہذیب کی ترقی کے دوش بدوش عمق ، وسعت اور تنوع میں ترقی کی ہے ، لیکن دوسری طرف اس امر کی غماز بھی ہے کہ شاعر کے پاس اپنے فنی مسائل کے حل کرنے کی کوئی طلسمی کنجی تھی جو اس کے ہاتھ سے جاتی رہی ہے یا جسے وہ کام میں نہیں لا رہا ۔ یہ طلسمی کنجی تخیل ہے ۔ اقلیم عقل کے منصوبہ بندانہ نظم و نسق سے فرار کر کے جدید شاعری ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ کے اس بیابان میں جا پہنچی ہے جہاں تخلیق کے سوتے خشک ہو گئے ہیں ۔ ان دونوں کے درمیان تخیل کا جو قدرتی سبزہ زار ہے ، جہاں فطرت کی نامیاتی قوتیں جلوہ گر دکھائی دیتی ہیں ، وہ اس کو نہیں جچا ، کیوں کہ اس میں اس کے پیش روؤں نے ڈیرے ڈال رکھے تھے اور اس کے علاوہ اس تک عام لوگوں کو بھی رسائی حاصل ہے ۔

تخییلی وجدانات صرف شاعروں تک محدود نہیں بلکہ عام انسانوں کے تجربے میں بھی آتے ہیں ؛ کبھی خوابوں میں اور کبھی عالم بیداری میں ، کبھی استغراق و تامل کے نتیجے کے طور پر اور کبھی یکایک کسی کوشش کے بغیر ۔ مثلاً وہ بشارتیں جو خوابوں میں ملتی ہیں ، بھولی ہوئی باتوں کا بیٹھے بٹھائے یاد آ جانا ، گفتگو میں لطف انگیز بذلہ سنجیوں کا سوجھنا ، کسی مشکل مسئلے کا حل سوچ سوچ کر عاجز آ جانے کے بعد اس کی گتھی کا یکایک خود بخود سلجھ جانا ، جیسے کسی نے کہیں سے آ کر اس کا حل کان میں پھونک دیا ہو ۔ ماہرین سائنس ، فلسفیوں ، ریاضی دانوں ، سیاسی رہنماؤں ، ارباب

نظم و نسق اور علم و عمل کے دوسرے شعبوں میں کام کرنے والے لوگوں کی بیسیوں مشہور مثالیں ہیں جن میں ان کو غیر متوقع طور پر ایسی ایسی باتیں سوجھ گئیں جو پہلے ان کے سان گمان میں بھی نہ تھیں اور جو ان کے لیے اہم انکشافات ، عصر آفریں ایجادوں اور انقلاب انگیز فیصلوں کی بنیادیں ثابت ہوئیں ۔ ان چیزوں کو نفس انسانی کی عقلی کارروائیوں سے منسوب نہیں کیا جا سکتا ۔ لیکن دوسری طرف ان کو خارق عادت اسباب یا حسن اتفاق پر محمول کرنا بھی انسان کے قوائے نفسانی کی فعالیت سے انکار ہے ۔ ان کی توجیہ ہمارے نزدیک یہ ہے کہ وہ تخیل کی بالیدہ کیفیتوں کی پیداوار ہوتی ہیں ۔ جہاں تک خود تخیل کا تعلق ہے ، وہ بھی شاعروں کے لیے مخصوص نہیں ۔ وہ زندگی کے تمام شعبوں میں ہر نئے انکشاف ، ہر نئی ایجاد ، ہر نئے رابطے ، ہر نئے نظام کا منبع ہوتا ہے ، کیوں کہ اس کا کام ہی چیزوں کے امکانات کو بے نقاب کرنا ہے ۔ شاعر کا تخیل ایک طرف تو روابط اشیا کے نئے نئے امکانات اور دوسری طرف روابط الفاظ کے نئے نئے امکانات کے لیے ہر وقت ہمہ تن چشم و گوش رہتا ہے ۔ چنانچہ ان دونوں قسموں کے امکانات میں سے جب کبھی کسی نئے امکان کا وجدانی انکشاف اس پر ہوتا ہے اس کا عمل تخلیق شروع ہو جاتا ہے ۔ اس کے تخیلی وجدانات کی امتیازی خصوصیت ہی یہ ہوتی ہے کہ وہ شروع ہی سے مائل بہ عمل ہوتا ہے ، کیوں کہ وہ ایک تخلیقی داعیہ ہوتا ہے ۔ کئی مرتبہ تو عمل اظہار فوراً بالفعل شروع ہو جاتا ہے اور کئی مرتبہ ہفتوں ، مہینوں بلکہ برسوں تک ملتوی رہتا ہے ۔ لیکن جہاں عمل اظہار شروع ہوا وہیں شاعرانہ وجدان کاری گر کی تخلیقی کوشش میں تبدیل ہوا اور اپنی ماورائیت کھو کر تکنیک کا ایک عقلی و عملی مسئلہ بنا ، یعنی افلاطون کے الفاظ میں ''موسیقی'' نے ''تیکنی'' کو اپنی مدد کے لیے بلایا ۔

سی ۔ ایم ۔ بورا (C. M. Bowra) اپنے مقالہ ''الہام و شاعری'' (Inspiration and Poetry) میں شاعرانہ الہام کی کیفیت کو یوں

بیان کرتا ہے :

''شاعر کے اوپر کوئی ایسی چیز مسلط ہو جاتی ہے جو اس کی ساری ہستی کو جذب کر لیتی ہے اور باقی تمام دلچسپیوں کو اس کی شخصیت سے خارج کر دیتی ہے ۔ یہ چیز کیا ہوتی ہے ؟ اس کا من و عن بیان کرنا مشکل ہے لیکن ہم اس کے چند عناصر کی نشان دہی کر سکتے ہیں ۔ مرکزی عنصر تو کوئی ایسی چیز ہوتی ہے جسے ہم ایک خیال کہہ سکتے ہیں ، اگرچہ بہت سی باتوں میں وہ اتنی مبہم اور غیر واضح ہوتی ہے کہ اسے یہ نام صحیح طور پر نہیں دیا جا سکتا ۔ اس میں بڑی طاقت ہوتی ہے اور ایک اپنی ہی مخصوص فضا ہوتی ہے ، اگرچہ شروع شروع میں وہ اتنی غیر متعین ہوتی ہے کہ اس کا عقلی تجزیہ نہیں کیا جا سکتا ۔ وہ شاعر کے اوپر ایک بصیرت کی عظمت اور تحکم کے ساتھ قبضہ جما لیتی ہے ۔ وہ اس سے پوری طرح واقف نہیں ہوتا لیکن پھر بھی وہ اسے محسوس کر سکتا ہے ، بلکہ اسے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے وہ اس کی آنکھوں کے سامنے ہو ۔ اس کیفیت کے ساتھ ساتھ الفاظ شاعر کے ذہن میں آتے ہیں جو موسیقیانہ نقشے بناتے ہیں ، لیکن شاعر ان کے معنوں سے آشنا نہیں ہوتا ۔ یہ کیفیت سکونی نہیں ہوتی بلکہ حرکی ہوتی ہے ۔ وہ ایک شدید فعلیت کا سرچشمہ ہوتی ہے اور اس کے اندر سے بڑے شدید اور قوی خیالات پھوٹنے لگتے ہیں ۔ ان کے ساتھ ساتھ الفاظ شاعر کے ذہن میں آتے ہیں جو نہ صرف ان کو واضح کرتے ہیں اور اس کی نظم کے عمومی نقشے کے ساتھ ان کو مربوط کرتے ہیں بلکہ خود بھی بڑی شدت اور قوت کے مالک ہوتے ہیں ۔ الہام ایک ایسی زبردست قوت ارادی کے ساتھ بروئے کار آتا ہے کہ کوئی چیز اس کے

مقابلے میں نہیں ٹھہر سکتی ۔''

لونگسٹن لوز (Livingstone Lowes) کہتا ہے :

''تخیلی تخلیق کی قوت کے اعمال اسی قسم کے ہوتے ہیں جیسے نوع انسانی کے عام تجربے میں آتے ہیں ۔ فرق صرف اتنا ہوتا ہے کہ تخلیقی تجربے بہت بلند سطح پر ہوتے ہیں اور ان میں غیر شعوری عوامل کو ایک غیر معمولی توانائی حاصل ہو جاتی ہے ۔ جوہر قابل میں ہمیشہ ایک ایسا عنصر ہوتا ہے جسے گوئٹے daemonic کے نام سے منسوب کرتا تھا ، لیکن بلند ترین جوہر قابل کی امتیازی شان یہ ہے کہ اس کی وہ ناگہانی ، بے اندازہ اور بے پناہ قوت جو طبیعت کے اعماق میں سے جوش کھا کر ابل پڑتی ہے ایک قوت ارادی کی مطیع فرمان ہوتی ہے ، اور یہ قوت ارادی اپنی جگہ ایک ایسی بصیرت کا آلۂ کار ہوتی ہے جو کثرت میں وحدت ، انتشار میں جمعیت اور ہیولیٰ میں صورت کو دیکھ سکتی ہے ۔''

پال والیری (Paul Valery) نے اپنے مقالات و خطبات میں الہام اور تکنیک کے باہمی تعلق پر بڑی سیر حاصل بحث کی ہے ۔ ہم ان میں سے چند اقتباسات کے ترجمے ذیل میں پیش کرتے ہیں :

''وہ نظمیں جو کمال فن کے ایسے نمونے ہوتی ہیں کہ ان کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ان کا عالم وجود میں آنا ایک معجزہ ، ایک لطیفۂ غیبی ، ایک خارق عادت واقعہ ، ایک مافوق البشر کارنامہ تھا ، ایسی نظمیں محنت و عرق ریزی کے شاہکار ، ذہانت و بیدار مغزی کے مجسمے ، قوت ارادی کی پیداوار اور تنقید نفس کے اعلیٰ نمونے بھی ہوتی ہیں ۔''

''شاعر کا تصور ہمارے زمانے میں پرانے زمانوں سے مختلف ہے ۔ وہ ایک ژولیدہ مو دیوانہ نہیں جو رات بھر کے ہجران میں

ایک پوری نظم لکھ ڈالتا ہے ۔ اس کے برخلاف وہ ایک خنک دماغ سائنس دان ، بلکہ ایک عالم جبر و مقابلہ ہے ، جس نے ایک خواب دیکھنے والے کو اپنی خدمات پیش کر رکھی ہیں ۔''

''اعلیٰ کلام میں اکثر اوقات اتنی ہمواری ، اتنی روانی اور اتنی بے تکلفی ہوتی ہے کہ پڑھنے والے یہ سمجھتے ہیں کہ گویا وہ تمام و کمال آمد کا نتیجہ ہے ، یعنی کسی خارجی قوت نے شاعر کو اپنا آلۂ کار بن کر اس سے کہلوایا ہے ۔ اسی کا نام عرف عام میں وجدان ، الہام ، القاء ، آمد وغیرہ ہے ۔''

''شاعرانہ کیفیت بڑی بے قاعدہ ، بے اعتبار ، اضطراری اور زود شکن ہوتی ہے ۔ وہ جس طرح اتفاق سے پیدا ہوتی ہے اسی طرح فوراً غائب بھی ہو جاتی ہے ۔ صرف اس کیفیت کا پیدا ہونا شاعری کے لیے کافی نہیں ۔ جس طرح کوئی شخص اگر خواب میں ایک خزانہ دیکھے تو یہ بجائے خود اس امر کی ضمانت نہیں کہ وہ آنکھ کھلنے پر اپنے بستر کی پائنتی خزانے کو پڑا پائے گا ۔ ایک شاعر کا کام یہ نہیں کہ وہ شاعرانہ کیفیت کا تجربہ کرے ۔ اس کا کام یہ ہے کہ دوسروں کے اندر ایک شاعرانہ کیفیت پیدا کرے ۔''

''شاعری چاہے کتنی ہی حسیات و جذبات سے مالا مال ہو اور اس میں چاہے کتنی ہی وارفتگی ہو ، پھر بھی یہ ثابت کرنا آسان ہے کہ اس کا تعلق عقل کی قوتوں سے ہوتا ہے ، کیوں کہ اگر وہ اصولی طور پر ایک جذبہ ہوتا ہے تو وہ اپنی ہی قسم کا جذبہ ہوتا ہے جو اپنے آپ کو الفاظ میں ظاہر کرنے کے لیے بیتاب ہوتا ہے ۔ صوفی اور عاشق ممکن ہے کہ سکوت پر قانع رہیں ، لیکن شاعر کی فکر سخن یا آمد سخن خارجی دنیا میں کسی نئی چیز کے اضافے کی مقتضی ہوتی ہے ۔ اس نئی چیز کے پیدا کرنے کے لیے جو قوتیں

استعمال کی جاتی ہیں وہ عقل سے تعلق رکھتی ہیں ۔"

سی ۔ ڈے لوئیس (C. Day Lewis) C.) شاعرانہ کیفیت اور عمل شعر گوئی کے مختلف مرحلے ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے :

شاعرانہ تخیل محض انفعالی نہیں ہوتا ۔ اشعار خود بخود وجود میں نہیں آ جاتے ۔ اکثر لوگوں کے ذہن میں شاعرانہ تخیل کا یہ تصور ہے کہ گویا روح القدس ہیولائی انتشار کے ایک وسیع و بسیط منظر کا ایک کیفیت بے تعلقی کے ساتھ مشاہدہ کر رہا ہے ۔ انتشار اس وقت تک نظام میں تبدیل نہیں ہوتا جب تک شاعر اپنی توجہ اتنی شدت سے اس پر مرکوز نہ کرے کہ اس کی ساری مخفی و مضمر صلاحیتوں کو بروئے کار لے آئے ۔ ٹی ۔ ایس ایلیٹ کی رائے میں ہر نئی نظم ایک نیا اقدام ، ایک نئی کوشش اور اس نظم کا ایک ناقص بدل ہوتی ہے جس کے لکھنے کے قابل آج تک کوئی شاعر پیدا نہیں ہوا ۔ چنانچہ شاعر ایک تاثر سے ، جسے تجربے کے بحر بے پایاں کا ایک قطرہ کہنا چاہیے ، آغاز کار کرتا ہے ۔ اس کے بعد ایک مرحلہ آتا ہے جس میں ایک از خود رفتگی کا سا عالم ہوتا ہے ؛ اس عالم میں تمثالیں بڑی تیز رفتاری کے ساتھ یکے بعد دیگرے ذہن میں آتی ہیں ۔ ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ ارادہ اور عقل کو معطل کر دیا جائے تاکہ لاشعور کی گہرائیوں سے مدفون و مکنون تجربے نکال لائے جائیں ۔ تیسرے مرحلے میں شاعر کی توجہ زیادہ شدید ہو جاتی ہے ۔ یہ مال برانش (Malebranche) کے الفاظ میں "عقل کی عبادت" کا مرحلہ ہے ۔ اس میں انتقاد نفس کا عمل شروع ہو جاتا ہے ، یعنی نظم کا جو نقشہ شاعر کے ذہن میں اجاگر ہو رہا ہے اس کے مطابق تمثالوں کا رد و قبول .... تخیل تفکر سے علیحدہ کوئی قوت نہیں ، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہ ایک اضطراری یا غیر شعوری

عمل تفکر ہے ۔ ہمارا شعور روشنی کا ایک چھوٹا سا جزیرہ ہے جس کے ارد گرد ایک بحر ظلمات ہوتا ہے ۔ نظم کا نفس مضمون جو تخیل کا عطیہ ہوتا ہے ، کسی تمثال کی صورت میں نمودار ہوتا ہے ۔ اس عطیے کا قبول اور اس کا امتحان دونوں عمل ایک ساتھ ہوتے ہیں .... شاعر کو اکثر بالیقین یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے ، جب تک کہ وہ اسے سچ مچ نہ کہہ چکے ۔ وہ تہذیب و تزکیہ کے ایک جدلیاتی عمل کے ذریعے اپنے مطلب تک رسائی پاتا ہے ۔"

رابرٹ پین وارن (Robert Penn Warren) شعر گوئی کے عمل کو ایک عمل انکشاف کہتا ہے ۔ ملاحظہ ہو :

"کسی نظم کی تخلیق اتنی ہی ایک عمل انکشاف ہوتی ہے جتنی کہ ایک عمل تخلیق ۔ ہو سکتا ہے کہ وہ کسی خیال سے شروع ہو یا کسی ترکیب ، کسی منظر ، کسی تمثال ، کسی واقعے سے جو شاعر کے لیے ایک خیال انگیز کیفیت رکھتا ہے ، یعنی اس کی تمام و کمال شخصیت یا اس کے تمام و کمال تجربے کی روشنی میں اس کے لیے علامتی امکانات رکھتا ہے ۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اصل میں جو چیز فکر شعر کا باعث بنی تھی ، وہ ایک سلسلۂ ائتلافات کے ذریعے کسی اور چیز کی طرف اس کی توجہ کو مبذول کرے جو نظم کی اصل و اساس بن جائے ، کیونکہ وہ پہلے سوجھی ہوئی چیز سے زیادہ علامتی امکانات رکھتی ہے ۔ شعر گوئی کا عمل چاہے کیسے بھی شروع ہو ، وہ بہر صورت بہت پیچیدہ ہوتا ہے ۔ کوشش و کاوش کا درجہ مختلف ہوتا ہے ، کہیں زیادہ کہیں کم ، لیکن یہ کوئی غیر عقلی عمل نہیں ہوتا ۔ تخلیق کے لمحے میں جو چیزیں بن بلائے شاعر کے اندر کی گہرائیوں سے نکل کر آ جاتی ہیں ، ہو سکتا ہے کہ

وہ ماضی کی کسی فکری کاوش کے نتائج ہوں۔"

شعر گوئی کا عمل ایک ایسا عمل ہے جس کے ذریعے شاعر اپنے تجربے کے معانی اپنے اوپر بے نقاب کرتا ہے۔ اس عمل کا نتیجہ اکثر یہ ہوتا ہے کہ شاعر کے اصلی وجدان میں مزید معانی، مزید وسعت، مزید عمق، مزید پہلو پیدا ہو جاتے ہیں۔ لیکن شعر گوئی کی قدرت یعنی تکنیکی چابک دستی چاہے کتنی ہی اعلیٰ پائے کی کیوں نہ ہو، وہ الہام کے فقدان کی تلافی نہیں کر سکتی۔ وہ محض الہام کے عطیات کو بطریق احسن پیش کرنے میں مدد دے سکتی ہے۔ کولرج کہتا ہے کہ "وہ شخص جس کی روح میں موسیقی نہیں، کبھی صحیح معنوں میں شاعر نہیں ہو سکتا۔" موسیقی سے اس کی مراد وہی تھی جو افلاطون کی تھی، یعنی تخیلی تجربوں کی صلاحیت۔ وہ آگے چل کر کہتا ہے:

"موسیقیانہ لذت کی حس اور اس کے پیدا کرنے کی صلاحیت دونوں تخیل کے عطیے ہیں۔ یہ صلاحیت اور اس کے ساتھ کثرت کو ایک وحدت تاثر میں تبدیل کرنے اور ایک سلسلۂ خیالات کو ایک مرکزی خیال یا جذبے کے ذریعے مربوط کرنے کی قوت، یہ دونوں مشق و ریاضت سے بہتر تو بنائی جا سکتی ہیں، لیکن سیکھی نہیں جا سکتیں۔"

گوئٹے (Goethe) اگرچہ جوہر قابل کے غیر شعوری عمل کا معتقد تھا اور اس کے خیال میں وہ شاعر سے جو جی چاہے کرا سکتا ہے، تاہم وہ الہام و تکنیک کے توازن و توافق کو ضروری خیال کرتا تھا۔ وہ کہتا ہے:

"شاعری میں دو قسم کے اناڑی ہوتے ہیں؛ اول وہ جو میکانیکی پہلو کے بارے میں تغافل و تساہل کرتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ اگر اس نے روحانیت اور جذبات سرائی کی نمائش کر دی تو بڑا کار نمایاں کیا۔ دوسرا وہ جو محض میکانیکی وسائل سے، جن میں وہ ایک کاری گر کی سی چابک دستی حاصل کر سکتا ہے، شاعری کی روح کو شیشے میں اتارنے

کی کوشش کرتا ہے ۔"

لیسلز ایبر کرومبی (Lascelles Abercrombie) نے اپنی کتاب "نظریۂ شاعری" (The Theory of Poetry) میں اس موضوع پر چند معنی خیز باتیں کہی ہیں جنھیں ہم ذیل میں پیش کرتے ہیں :

"وہ شاعر جو ہمیں اس پر مجبور کر سکتا ہے کہ ہم اس کے الہام کو ایک زندہ قوت کے طور پر محسوس کریں بدیہی طور پر ایسا شاعر ہوتا ہے جس میں اتنی قدرت فن ہوتی ہے کہ اپنے الہام کو پیش کر سکے ، اور اس کا الہام جتنا قوی ہو اتنی ہی قدرت فن کی اسے ضرورت ہوتی ہے ۔ یہ لازمی ہے کہ اس کا تکنیک مدتوں کی مشق و ریاضت اور کاری گرانہ شعور کی بدولت اس کے لیے فطرت ثانی بن گیا ہو .... جوہر قابل کے معنی یہ نہیں کہ شاعر فنی مہارت کے بغیر گزارا کر سکتا ہے بلکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ فنی مہارت کی بدولت ایسے ایسے کام کر دکھاتا ہے جن کے متعلق ہم یہ سمجھتے تھے کہ ان کا کرنا ناممکن ہے ..... ۔"

"الہام کے دو پہلو ہوتے ہیں ؛ اول تو نظم کا نفس مضمون ، دوسرا وہ معانی جن سے وہ مضمون شاعر کے نفس میں وارد ہو کر مالا مال ہو جاتا ہے ، جس طرح دھات بھٹی میں انتہائی درجۂ حرارت کو پہنچ کر مجسم حرارت بن جاتی ہے ۔ دوسرے الفاظ میں نظم کی روح رواں ... ۔"

"شاعری کی زبان محض خیالات کا لباس نہیں ہوتی ۔ وہ خود ایک تخلیق ہوتی ہے اور پڑھنے والے کے نفس کو تخیلی تجلی کا ایک زندہ لمحہ بنا دیتی ہے ۔"

"شعر گوئی کا عمل وہ مرحلہ ہے جس میں مواد ، وہ چاہے کچھ بھی ہو ، بجائے خود الہامی وجدان بن جاتا ہے .... شاعر کے لسانی فن کا مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے

الہام کو دوسروں تک منتقل کرے ۔ زبان کا معاملہ ختم ہوتے ہی تخیل کا وہ انفرادی لمحہ جس نے شاعر کو اپنے لسانی فن کی مشق کی ترغیب دی تھی ہمارے قبضے میں آ جاتا ہے ۔ لسانی تفکر کو اس عمل سے کوئی تعلق نہیں ہوتا ۔ شاعری ایک تجربہ ، ایک تخییلی تجربے سے شروع ہوتی ہے اور لسانی اظہار کے مرحلے سے گزر کر از سر نو ایک تخییلی تجربہ بن جاتی ہے ۔''

شعر گوئی کا عمل بجائے خود ایک تخیل افروز ، جذبہ انگیز اور تجربہ آفریں عمل ہے ۔ اگر الہام اور تکنیک دونوں میں تخیل پوری طرح کار فرما ہو تو الہام خود اپنے لیے مناسب تکنیک انتخاب کر لیتا ہے اور تکنیک الہام میں مخل ہونے کے بجائے اس کو برقرار رکھتا ہے ۔ الہام میں عملی پر فنی اور تکنیک میں ماورائیت پیدا ہو جاتی ہے ۔ بلند ترین شاعری ، بالخصوص بصیرت کی شاعری میں پڑھنے والے کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگرچہ شاعر نے کوئی بہت بڑی بات کہی ہے لیکن کوئی اس سے بھی بڑی بات اس کے تخیل میں تھی ، یعنی شاعر کا معجزۂ اظہار کسی اپنے سے بھی بڑے معجزے پر اشارت کرتا ہے ۔

الہام اور تکنیک ایک ہی وجدانی تجربے کے دو پہلو ہوتے ہیں ۔

اربن (Urban) اپنی کتاب ''زبان اور حقیقت'' (Language and Reality) میں اس موضوع پر بحث کرتے ہوئے کہ زبان کیوں کر حقیقت کے وجدانی علم اور اس کے اظہار دونوں کا وسیلہ بنتی ہے ذیل کے الفاظ میں اظہار رائے کرتا ہے :

''وجدان اور اظہار کے ایک دوسرے سے لاینفک طور پر مربوط ہونے کا جو عام اصول ہے ، وہ جمالیاتی وجدان پر بالخصوص منطبق ہوتا ہے ۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ ہیئت اور مضمون یا مضمون اور اسلوب ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیے جا سکتے ۔ یہ نہیں کہ فنکار کو پہلے کسی چیز کا وجدان ہوتا ہے اور پھر وہ اس کے لیے مناسب اسلوب اظہار

ڈھونڈتا ہے ، بلکہ وہ اپنے اسلوب اظہار کے ذریعے چیزوں کا وجدان حاصل کرتا ہے ..... وہ روابط جو زیادہ کلی اور مثالی ہوتے ہیں ان کا براہ راست اظہار نہیں کیا جا سکتا ۔ عین اسی وجہ سے ان کا اظہار وجدانی اسالیب سے کیا جاتا ہے "۔

دسواں باب

شاعرانہ تخیل اور زبان

تیسرے باب میں جو شیلے کی عبارتیں نقل کی گئی ہیں ہم آن میں سے چند جملے، جو اس باب کے لیے کلیدی جملوں کی حیثیت رکھتے ہیں، دوبارہ نقل کرتے ہیں :

''سماج کے بچپن میں ہر مصنف لازماً شاعر ہوتا ہے، کیوں کہ اس کی زبان قدرتی طور پر بذات خود شاعری ہوتی ہے۔''

''ہر اصلی زبان جو اپنے منبع و مخرج کے قریب ہو بہ جائے خود ایک مہتم بالشان، طویل اور مسلسل نظم کا ہیولیٰ ہوتی ہے۔''

''زبان تخیل کی پیداوار ہے۔''

''زبان ایک آئینہ ہے جس میں تخیل کی روشنی اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ پرتو افگن ہوتی ہے۔''

جس مضمون سے منقولۂ بالا عبارتیں نقل کی گئی ہیں، اسی میں اس موضوع پر ایک اور عبارت حسب ذیل ہے :

''دنیا کے زمانۂ شباب میں ہر طرح کی گفتگو شعر میں ہوا کرتی تھی۔ ابتدائی ادوار کے لوگوں کی زبان استعاروں سے مالامال ہوتی ہے۔ وہ چیزوں کے آن باہمی تعلقات پر جن کا ادراک پہلے کبھی نہ ہوا تھا اپنا ٹھپا لگا دیتی ہے تاکہ وہ مستقل طور پر ذہن میں قائم ہو جائیں۔ ہوتے ہوتے وہ الفاظ جو ان تعلقات کی نشان دہی کرتے ہیں سالم و ثابت خیالات کی تصویروں کے بجائے خیالات کے ٹکڑوں یا خیالات کی اقسام کی علامتیں بن جاتے ہیں۔ اگر ایسے میں کوئی نئے شاعر نہ آئیں اور آ کر تعلقات کے ان ٹوٹے ہوئے

رشتوں کو نئے سرے سے نہ جوڑیں تو زبان انسانی رسل و رسائل کے بلند مقاصد کے لیے ناکارہ ہو جاتی ہے۔''

بینڈیتو کروچے (Bendetto Croce) ایک جگہ اپنے ایک پیشرو فلسفی جامبا تستا ویکو (Giambatista Vico) کی ایک رائے نقل کرتا ہے جس کا ترجمہ ہم ذیل میں پیش کرتے ہیں :

''شاعری محض تلذذ کے ایک موجۂ گزراں کی پیداوار نہیں ہوتی ، بلکہ ایک فطری مجبوری کا نتیجہ ہے ۔ وہ ایک ایسا مشغلہ نہیں جس کے بغیر بھی ہم گزارا کر سکتے ، کیوں کہ اس کے بغیر فکر کا عمل ہی نا ممکن ہے ۔ وہ نفس انسانی کا ایک ابتدائی عمل ہے ۔ اس سے پیشتر کہ انسان کلیے وضع کر سکتا ، اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ اپنے تخیل سے کام لے۔ مدتوں تک خیالی ٹامک ٹوئیے مارنے کے بعد وہ اس قابل ہوا ہے کہ اپنی قوت فکر سے کام لے سکے ۔ اس سے پہلے کہ وہ باہر کی دنیا کا واضح ادراک حاصل کر سکتا ، اس دنیا کے دھندلے دھندلے نقوش اس کے حواس پر مرتسم ہوئے ۔ کلام ناطق سے پہلے اس نے گانا سیکھا ، نثر میں گفتگو کرنے سے پہلے اس نے نظم میں باتیں کرنا سیکھا ، اصطلاحات استعمال کرنے سے پہلے اس نے استعاروں سے کام لیا ۔ آج بھی استعارہ آمیز زبان اس کی فطری زبان ہے ۔''

ہربرٹ ریڈ (Herbert Read) اپنی کتاب ''انجانی چیزوں کی ہیئت'' (''The Form of Things Unknown'') میں جامبا تستا ویکو کی ایک مزید رائے نقل کرتا ہے :

''تمام قوموں کی تاریخ میں شاعری سب سے پہلا وسیلۂ اظہار تھی اور ان کی ناطق زندگی کا سب سے پہلا مظہر تھی ۔ وہ ان کی سب سے اہم ، سب سے بنیادی اور سب سے درشت ضروریات کا آلۂ اظہار تھی ، یعنی ان کے قوانین ، ان کی حکمت ، ان کے مذہبی رسوم ، ان کی پیدائش ، شادی ، موت اور جنگ و امن

کی تقریبیں اور اس کائنات کے بارے میں ان کی قیاس آرائیاں سب شاعری کے ذریعے ہوتی تھیں ۔''

ہربرٹ ریڈ یہ عبارت نقل کرنے کے بعد اس پر یوں حاشیہ آرائی کرتا ہے :

''چنانچہ شاعری متمدن قوموں کی طباعی کی ایجاد نہیں ، نہ وہ ایسے افکار کا جو عقلی طور پر پہلے ہی سے وضع ہو چکے ہیں ایک مؤثر وسیلۂ اظہار ہے ، بلکہ انسان کا سب سے پہلا عمل فہم و بیان ہے ۔ اس عمل میں فہم اور بیان کے عناصر ایک دوسرے سے جدا نہیں کیے جا سکتے ۔ یہ نہیں کہ فہم پہلے ہو اور بیان بعد میں ، بلکہ بیان خود فہم کی ایک صورت ہوتا ہے یا دوسرے الفاظ میں فہم خود بیان کے ذریعے ہوتا ہے ۔''

ہولڈرلن (Holderlin) کہتا ہے کہ ابتدا میں کلام کے ذریعے وجود ، یعنی وجود ذات کا اثبات کیا گیا ۔ **ہیڈیگر** (Heidegger) **ہولڈرلن** کے اس مقولے پر یوں رقم طراز ہے :

''شاعر دیوتاؤں کے نام رکھتا ہے اور چیزوں کو ناموں کے ذریعے وجود بخشتا ہے ۔ یہ عمل تسمیہ ایسا نہیں کہ جو چیزیں پہلے سے معلوم ہوں ، ان کے لیے نام تجویز کیے جائیں ۔ اس کے برعکس جب شاعر کسی چیز کے لیے ضروری الفاظ استعمال کرتا ہے تو اس سے اس چیز کی حقیقت مصدقہ ہو جاتی ہے ، یعنی اس کا وجود ثابت ہو جاتا ہے ۔ شاعری الفاظ کے ذریعے وجود کا اثبات ہے ۔ شاعری ایک پہلے سے تیار شدہ زبان کا استعمال نہیں ، اس کے برعکس زبان کا وجود پہلی بار اسی کے ذریعے ممکن ہوا ۔ شاعری ہر قوم کی اوائلی زبان ہے ۔''

شاعری کی ابتدا نوع انسانی کی طفلی میں ہوئی لیکن حجری دور کے تشکیلی فنون مثلاً سنگ تراشی یا چٹانوں کے اوپر نقاشی کے

باقیات کی طرح اوائلی ادوار کی شاعری کے کوئی آثار آج تک دست یاب نہیں ہوئے ، جس کا بدیہی سبب یہ ہے کہ ان ادوار میں فن تحریر ابھی ایجاد نہ ہوا تھا ۔ بہرکیف نوع انسانی کی جو قدیم ترین تحریریں باقی ہیں ، ان میں سے اکثر و بیش تر کا اسلوب بیان شاعرانہ ہے ؛ بالخصوص مہذب قوموں کا جتنا ابتدائی ادب آج تک محفوظ ہے ، وہ سارے کا سارا شاعری کی صورت میں ہے ۔ یونانی ، اسکنڈی نیوین ، اینگلوسیکسن ، رومانس ، ہندوستانی ، چینی ، جاپانی ، مصری ، عربی ، ایرانی قوموں کے ادب اس کلیے کی مثالیں ہیں ۔ **ہیزیڈ** (Hesiod) کی دینیات اور زراعت پر تصنیف ، **سولن** (Solon) کے سیاسی اور آئینی مقولے ، آریاؤں کی مذہبی اور فلسفیانہ کتابیں ، مثلاً اُن کے وید ، مصری فلکیات و کونیات ، یہ اور اسی قبیل کی بہت سی مقابلۃً کم معروف تصنیفات سب کی سب شاعرانہ زبان میں ہیں ۔

زبان کی ابتدا کے متعلق جو بے شمار نظریے پیش کیے گئے ہیں ، ان کو تین بڑے بڑے گروہوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ؛ ایک ماہرین انسانیات نے ، دوسرا ماہرین لسانیات نے اور تیسرا ادبی نقادوں نے پیش کیا ہے ۔ ماہرین انسانیات کا سروکار زیادہ تر قبل از زبان دور سے ہے ، یعنی اس دور سے جب انسانی زبان صرف چند ایسی غیر منظم اصوات پر مشتمل تھی جو منفرد چیزوں پر دلالت کرتی تھیں اور کلام ناطق کے درجے کو نہ پہنچی تھی ۔ **میکس ملر** (Max Muller) نے انسانیاتی نظریوں کی چار قسمیں مقرر کی ہیں ، یعنی ''ڈنگ ڈونگ'' (ding dong) ، ''باؤ واؤ'' (bow - vow) ، ''پوہ پوہ'' (pooh - pooh) ، اور ''یو ہیو ہو'' (yo - heave - ho) ۔ ''ڈنگ ڈونگ'' والا نظریہ جس کا بانی افلاطون تھا ، اس مفروضے پر مبنی ہے کہ الفاظ اور ان چیزوں کے درمیان جن کی وہ نمائندگی کرتے ہیں ، کوئی قدرتی تعلق ہوتا ہے ۔ ''باؤ واؤ'' والا نظریہ ایہام صوت کو زبان کی بنیاد خیال کرتا ہے اور یہ دعویٰ کرتا ہے کہ الفاظ ایسی اصوات پر مشتمل ہوتے ہیں جو چیزوں کی نقل کرتی ہیں ۔ ''پوہ پوہ'' والے

نظریے کا مفروضہ یہ ہے کہ زبان کی ابتدا ایسی غیر ارادی اور اضطراری آوازوں سے ہوئی جو اوائلی انسان جذبات کے زیر اثر پیدا کرتے تھے۔ ''یو ہیو ہو'' والے نظریے کے مطابق زبان ایسی آوازوں سے بنی جو اوائلی انسان اس وقت پیدا کرتے تھے جب وہ مل جل کر کام کرتے تھے۔ ان کے علاوہ اور بھی نظریے ہیں؛ مثلاً ایک نظریہ یہ ہے کہ شروع شروع میں انسان صرف حرکات و اشارات سے کام لیتا تھا جن میں وہ ہاتھوں کو بھی اور منہ کو بھی استعمال کرتا تھا۔ ہوتے ہوتے منہ کی حرکات یعنی آوازیں ہاتھوں کے اشارات سے علیحدہ ہوگئیں اور بجائے خود چیزوں کی نشان دہی کرنے لگیں۔ اس ضمن میں ایک نظریہ اے۔ ایس۔ ڈائمنڈ (A. S. Diamond) نے اپنی کتاب ''زبان کی تاریخ اور ابتدا'' (The History and Origin of Language. 1959) میں پیش کیا ہے۔ اس نے قدیم ترین زبانوں کے قدیم ترین الفاظ کا مطالعہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ پہلے پہل انسانوں کے جو گروہ بنے وہ مل جل کر کھانے کی چیزیں مثلاً جڑی بوٹیاں اور پھل ڈھونڈھنے اور خطرات سے تحفظ کی خاطر بنے۔ وہ یہ کہتا ہے کہ جب کچھ لوگ مل کر کام کریں تو وہ قدرتی طور پر چند در چند آوازیں پیدا کرتے ہیں۔ یہی آوازیں اوائلی انسانوں کے لیے رفتہ رفتہ افعال کی نشان دہی کرنے لگیں۔

ماہرین لسانیات زبان کا مطالعہ زیادہ تر علم‌الاشتقاق کے نقطۂ نگاہ سے کرتے ہیں اور ان کا سروکار کلام ناطق سے ہوتا ہے، یعنی زبان کی نشو و نما کے اس مرحلے سے جب معانی و مطالب کے اظہار کے لیے مجرد الفاظ وضع ہو چکے تھے۔ مثلاً میکس ملر نے، جس کا ہم نے ابھی تذکرہ کیا ہے، زبان کے ارتقا کا مطالعہ فلسفہ و منطق کے زاویۂ نگاہ سے کیا ہے۔ چنانچہ جہاں ماہرین انسانیات نے زبان کے ظہور کے آگے کے ادوار پر توجہ مبذول کی ہے وہاں ماہرین لسانیات نے اس کے ارتقا کے اُس دور سے بحث کی ہے جب وہ اپنے ابتدائی تشکیلی مراحل سے گزر چکی تھی۔ اس کے برخلاف ادبی نقادوں کی دلچسپی زیادہ تر زبان کے

ارتقا کے اس مرحلے پر مرکوز رہی ہے جب وہ اظہار مطالب کے لیے ایک مجموعۂ علامات کی شکل اختیار کر چکی تھی لیکن ابھی منطق ، علم اشتقاق اور صرف و نحو کے عمل دخل میں نہ آئی تھی ۔ ہمارا سروکار بھی اس باب میں اسی مرحلے سے ہے ۔ چارلز مورس (Charles Morris) علامتوں کو افہام و تفہیم کا واحد وسیلہ کہہ کر ان کے تین مرحلے مقرر کرتا ہے یعنی قبل از زبان ، زبان اور بعد از زبان ۔ اس تقسیم کے مطابق ماہرین انسانیات کا سروکار قبل از زبان مرحلے سے اور لسانیات ، علم اشتقاق اور منطق کے ماہرین کا سروکار بعد از زبان مرحلے سے ہے ۔ اس کے برخلاف ہمارا سروکار دوسرے مرحلے یعنی زبان کے تشکیلی مرحلے سے ہے ۔ ان معنوں میں زبان کی ابتدا غالباً اس صورت میں ہوئی کہ انسانی آلات تکلم سے پیدا ہونے والی چند مخصوص آوازیں چند مخصوص چیزوں یا حالات و واقعات سے متعلق ہو گئیں ۔ چیزوں کے نام غالباً شروع شروع میں اٹکل پچو رکھے گئے ہوں گے ، لیکن مرور زمانہ کے ساتھ ساتھ چند الفاظ یا یوں کہیے کہ انسانی اصوات کے مجموعوں کے ارد گرد چند ائتلافات پیدا ہو گئے ۔ قیاس چاہتا ہے کہ الفاظ جو حالات و اشیا کی نشان دہی بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ان کی نقل کرتے تھے ، خاص خاص جذبات کے ساتھ وابستہ ہو گئے ہوں گے ۔ ابتدا میں زبان منفرد اسمائے نکرہ کا ایک پریشان مجموعہ تھی ۔ ان اسمائے نکرہ میں غالباً ایہام صوت کی صفت یا کوئی جذباتی کیفیت ہوتی ہوگی جس کا استعمال مخصوص مقاصد کے لیے کیا جاتا ہوگا ۔ علاوہ بریں یہ الفاظ بڑی حد تک استعارہ آمیز ہوتے تھے ، بلکہ غالباً خالص استعارے ہوتے تھے ۔ اس مرحلے کے بعد الفاظ کے علیحدہ علیحدہ خوشے بنتے رہے اور اس کے بعد انسان کی عقلی نشو و نما نے اسے نطق کی قوت بخشی جس کی مدد سے اس نے صرف و نحو کے قواعد کی تابع زبان ایجاد کی ۔

روبن سکیلٹن (Robin Skelton) اپنی کتاب "The Poetic Pattern" میں زبان کی ابتدا کی روئداد ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے :

''زبان اپنے ارتقاء کے اوائل میں ایسے الفاظ پر مشتمل تھی جو منفرد معانی رکھتے تھے - جیسے جیسے انسان پر نئی چیزوں کا انکشاف ہوتا رہا ، جو پہلی چیزوں سے جدا ہوتی تھیں ، اور ان کی طرف اشارہ کرنے کے لیے نئی تحویلی علامتوں کی ضرورت پیدا ہوتی رہی ، نئے نئے الفاظ ایجاد ہوتے رہے - . . . . . جہاں اوائلی انسان کو وحدت نظر آتی تھی وہاں مہذب انسان کو کثرت نظر آتی ہے - کسی لفظ کی قدر و قیمت کا معیار اوائلی انسان کے لیے یہ نہ ہوتا تھا کہ وہ کہاں تک جامعیت رکھتا ہے بلکہ یہ کہ اس کا استعمال کہاں تک سہل ہے - اگر کوئی ایسا لفظ دستیاب ہوجاتا جو مختلف چیزوں کے لیے استعمال کیا جا سکتا تھا تو وہ اس لیے متداول نہ ہو جاتا تھا کہ وہ چند چیزوں یا حسی تاثرات کی کسی مشترک صفت کو بیان کرتا تھا بلکہ اس لیے کہ وہ ایسا آلہ ہوتا تھا جو بہت سے کاموں کے لیے استعمال کیا جا سکتا تھا - شاعر جب دو متجانس ادراکات یا تصورات کو استعارے کے ذریعے ایک دوسرے میں مدغم کرتا ہے یا کسی لفظ کو اس کی وضعی دلالت کی بنا پر نہیں بلکہ اس کی خیال انگیز قوت کی بنا پر استعمال کرتا ہے تو اس وقت وہ ایک اوائلی انسان یا ایک بچے کی طرح زبان کو اپنے مصرف میں لاتا ہے - شاعری تہذیب کی تاریخ میں نثر سے پہلے اس لیے وجود میں آ گئی کہ اس کی ساخت ہی کلیتوں کے مشاہدے سے ہوئی ہے ، یعنی ایسی کلیتوں کے مشاہدے سے جو مختلف معانی و مطالب کے مجموعے ہوتی ہیں - اس کے برخلاف نثری تحریر میں منطقی بیان اور ابلاغ کی ضرورتوں کے ماتحت الفاظ کو متعین معانی میں استعمال کرنا پڑتا ہے جو دوسرے الفاظ کے معانی سے متمیز کیے جا سکیں - اس طرح جب شاعر (شیلے کی زبان میں) ایسے روابط کو جو پہلے کسی کے

ذھن میں نہ آئے تھے، استعاروں اور تمثالوں کے ذریعے بیان کرتا ھے تو وہ زبان سے وھی کام لیتا ھے جو اوائلی انسان لیا کرتے تھے ۔ صدیوں کی عقلی اور تحلیلی کارروائیوں نے ان چیزوں کو لے کر جو شروع شروع میں سالم و ثابت چیزیں تھیں ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ھے ۔ شاعر ان ٹکڑوں کو نئے سرے سے جوڑ کر چیزوں کو دوبارہ بناتا ھے ۔"

اوون بارفیلڈ (Owen Barfield) نے اپنی کتاب "شاعرانہ زبان" ("Poetic Diction") میں یہ نظریہ پیش کیا ھے کہ انسانی زبان کے الفاظ میں ابتداً استعاروں کی بدولت ھی معانی پیدا ھوئے ۔ اس کے نزدیک جس طرح تخیل عرفان حقیقت کا واحد ذریعہ ھے اسی طرح استعارہ ، جو تخیل کی فطری زبان ھے ، الفاظ میں معانی پیدا کرنے یعنی ان کو حقائق کا نشان دہ بنانے کا واحد وسیلہ ھے ۔ وہ کہتا ھے :

"یہ شاعرانہ اور استعارہ انگیز خصوصیت شروع ھی سے معنی میں مضمر تھی ، یعنی انسان کے اولین الفاظ اشیائے محسوس کے نام تھے ۔ . . . . . رفتہ رفتہ زبان اور فکر کی نشو و نما کے ساتھ ساتھ مفرد معانی مقابل جوڑوں میں بٹ گئے ، مثلاً مجرد اور غیر مجرد ، خصوصی اور عمومی ، داخلی اور خارجی ۔ ھمیں قدیم زمانوں کی زبانوں میں جو شاعرانہ خصوصیت محسوس ھوتی ھے اس کا منبع یہ ھے کہ ان زبانوں کے الفاظ اشیا کو وحدتوں کی حیثیت سے بیان کرتے ھیں اور ھمارے آج کل کے داخلی شعور کو یہ توفیق بخشتے ھیں کہ ھم ان وحدتوں کا تجربہ کریں ۔ شیلے اپنے مضمون "شاعری کا جواز" میں بیکن (Bacon) کی "ترقیٔ علم" ("Advancement of Learning") میں سے ذیل کی عبارت نقل کرتا ھے : "یہ محض مشابہتیں نہیں ، جیسا کہ تنگ نظری سے مشاھدہ کرنے والے لوگ سمجھتے ھیں ، بلکہ یہ فطرت کے نقوش قدم ھیں جو متعدد مضامین یا

امور پر ثبت ہیں"۔ . . . ہمیں شاعروں کے استعاروں میں جو چیز نظر آتی ہے وہ یہی فطرت کے نقوش قدم ہیں ۔ اوائلی انسانوں کی زبان ان نقوش قدم کی براہ راست عکاسی کرتی ہے ۔ انھیں چیزیں وحدتیں دکھائی دیتی تھیں اور اس لیے انھیں روابط کا کوئ شعور نہ ہوتا تھا . . . . . ہمارے زمانے میں شاعروں کا کام یہ ہے کہ وہ استعارے وضع کر کے ان وحدتوں کی نئے سرے سے تخلیق کریں ۔ یہ وحدتیں ادراک کے عمل سے تو خارج ہو چکی ہیں ، لیکن ہم اب بھی خیال و تصور کی مدد سے ان کا تجربہ کر سکتے ہیں ۔ چنانچہ جب شیلے چیزوں کے ان باہمی تعلقات کا تذکرہ کرتا ہے جن کا ادراک پہلے کبھی نہ ہوا تھا تو اس کا مطلب ان بھولے ہوئے تعلقات سے ہے ۔ ان تعلقات کا ذہنی ادراک اوائلی انسانوں کو نصیب نہ ہوا تھا ، لیکن وہ انھیں جیتی جاگتی شکلوں میں دیکھتے تھے ۔ تخیل ان کو آج بھی جیتی جاگتی شکلوں میں دیکھ سکتا ہے ۔ جیتی جاگتی وحدت کا اصول زبان کے خمیر میں مضمر ہے ۔ یہ اصول آج کل شعرا کے کلام میں کار فرما نظر آتا ہے ۔ وہ ان روابط کو دیکھ سکتے ہیں جنھیں دوسرے لوگ فراموش کر چکے ہیں اور وہ ان روابط کو استعاروں کے ذریعے بیان کرتے ہیں ۔"

شاعرانہ استعارے جن مشابہتوں اور رابطوں کو مجسم کرتے ہیں ان کے متعلق ایمرسن (Emerson) لکھتا ہے :

"ان مشابہتوں اور مماثلتوں میں کوئی اتفاق یا من مانی چیز نہیں ، بلکہ وہ مستقل حقیقتیں ہیں جو تمام کائنات فطرت میں جاری و ساری ہیں ۔ وہ صرف شاعروں کا خواب و خیال ہی نہیں ہیں بلکہ انسان فطری طور پر مماثلت بین پیدا ہوا ہے اور ہمیشہ چیزوں کے روابط کا مشاہدہ کرتا

رہتا ہے ۔ وہ مخلوقات فطرت کا مرکز ہے اور ہر چیز سے رابطے کی ایک شعاع نکل کر اس تک پہنچتی ہے ۔ نہ ہم انسان کو ان اشیا کے بغیر ، نہ ان اشیاء کو انسان کے بغیر سمجھ سکتے ہیں ۔ عالم فطرت کے جتنے امور ہیں وہ ایک صنف واحد کی طرح بانجھ ہیں اور اپنے آپ کوئی نئی چیز پیدا نہیں کر سکتے ۔ ان امور کا تاریخ انسانی کے ساتھ عقد کر دیجیے تو چاروں طرف زندگی کا نور ظہور ہو جاتا ہے . . . . . اشیائے مرئی اور خیالات انسانی کے درمیان جو یہ بنیادی رشتہ ہے اسی کے باعث وحشی انسان ، جن کے پاس اتنی پونجی ہوتی ہے جتنی ان کے لیے ضروری ہے ، صنائع و بدائع کی زبان میں باتیں کرتے ہیں ۔ اگر ہم تاریخ میں پیچھے کی طرف سفر کریں تو زبان بہ تدریج زیادہ تصویر نما ہوتی چلی جاتی ہے تا آں کہ نوع انسانی کی طفولیت میں وہ تمام تر شاعری ہے ۔ تمام روحانی امور کو فطری علامتوں کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے ۔"

الفاظ کے استعمال کے معاملے میں اگر ہم اپنے ذاتی تجربے سے شہادت طلب کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ جب کبھی ہمیں نئے مطالب و معانی کو بیان کرنا ہوتا ہے تو ہمیں علوم عقلی کی اصطلاحات اور رسمی استعمال کو ترک کر کے اپنے تخیل سے کام لینا پڑتا ہے ۔ جی روسٹریور ہمیلٹن (G. Rostrevor Hamilton) اس نکتے کو ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے :

"اکثر اوقات ایسا ہوتا ہے کہ ہم کسی ایسے موضوع پر جو ہمارے نزدیک بڑی اہمیت رکھتا ہے ، اظہار خیال کرنا چاہتے ہیں ، لیکن ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اپنے خیال کو من و عن بیان کرنا ہمارے لیے نا ممکن ہے ۔ سوال صرف یہ نہیں ہوتا کہ کون سے الفاظ استعمال کیے جائیں ، کیوں کہ الفاظ تو صرف اس وقت سوجھ سکتے ہیں جب

ہمیں پوری طرح معلوم ہو کہ ہم کیا کہنا چاہتے ہیں۔ عموماً جب کسی خیال کے ذہن میں آتے ہی الفاظ بھی سوجھ جائیں تو وہ خیال اتنا اہم نہیں ہوتا بلکہ کئی مرتبہ تو خیال ہی نہیں ہوتا، محض الفاظ کا ایک رسمی اور میکانیکی استعمال ہوتا ہے۔ مشکل اس وقت پیش آتی ہے جب کوئی نیا خیال ہمارے ذہن میں وارد ہو؛ ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے اندر ایک ابتری کی سی کیفیت ہے۔ ہمارے خیالات، ہمارے حواس، ہماری خواہشات، ہمارے تعصبات، سب ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہو رہے ہوتے ہیں۔ ہم کوشش کرتے ہیں کہ ان میں سے کسی ایک کو اپنا مرکزی موضوع بنائیں۔ ہماری قوت ناطقہ ایک محاصرہ کرنے والی فوج کی طرح خیال کے ارد گرد چکر لگا کر کوئی ایسا نقطہ ڈھونڈھتی ہے جہاں سے وہ حملہ شروع کر سکے۔ کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ جیسے بجلی کا ایک کوندا سا لمحے بھر کے لیے ہمارے ذہن کے تاریک منظر کو روشن کر دیتا ہے، لیکن اس کے فوراً بعد ہماری عنان توجہ ڈھیلی پڑ جاتی ہے اور ہم اپنے دماغ کو ٹامک ٹوئیے مارنے کی اجازت دے دیتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جس خیال کو ہم ظاہر کرنا چاہتے تھے وہ ایک دھند سی بن کر ہمارے شعور کے حاشیوں میں پھیل جاتا ہے۔ اس دھند میں سے بے شمار متحرک نقوش ابھر ابھر کر غائب ہوتے رہتے ہیں۔ نقوش کی اس آنکھ مچولی میں بظاہر کوئی ربط و ضبط نہیں ہوتا، لیکن یہ ایک غلط فہمی ہے۔ یہ بجا ہے کہ ان میں وہ ربط و ضبط نہیں ہوتا جس کے ہم منطقی استدلال میں عادی ہیں، تاہم ان کی بھی ایک منطق ہوتی ہے۔ یہ منطق ایک پر اسرار تشکیلی قوت کی طرف سے عائد ہوتی ہے جو ہماری شخصیت

کے کسی تاریک کونے میں بیٹھی ہوئی ان دیکھی ڈوریاں کھینچ کر اپنے کسی من مانے نقشے کے مطابق پتلیوں کا یہ ناچ رچاتی ہے ۔ یہ وہی قوت ہے جس کے ہاتھ میں ہمارے خوابوں کی باگ ڈور بھی ہوتی ہے ، اور قیاس چاہتا ہے کہ یہی وہ قوت ہوگی جو قبل تہذیب کے انسانوں کے لیے ایک اجنبی ، بے مہر، شورہ پشت اور عربدہ جو دنیا کے ساتھ راہ و رسم پیدا کرنے میں خضر راہ بنی ہوگی ۔ یہ قوت ان کو جبلی طور پر ودیعت نہ ہوئی ہوتی تو غالباً ان کے پہلے تجربے ان کے آخری تجربے ثابت ہوتے ۔ وہ خارجی دنیا کے مخالف عناصر کے ہاتھوں جسمانی طور پر تباہ ہونے سے بچ بھی جاتے تو ان کے شعور کا دیا اپنی پہلی لو کے ساتھ ہی بجھ جاتا ۔ یہ پر اسرار قوت وہی ہے جسے ہم تخیل کہتے ہیں ۔ یہ ایک ربط آفریں ملکہ ہے جو فطرت نے انسان کو اسی طرح ودیعت کیا ہے جس طرح اس نے ہنگامۂ مظاہر کی کثرت میں وحدت سمو دی ۔ دونوں ایک دوسرے کا ضمیمہ اور تتمہ ہیں ..... وحشی انسانوں کے سامنے ایک ایسی دنیا تھی جو اجنبی شکلوں اور صورتوں سے بھرپور تھی ، جن کے باہمی تعلقات کا کوئی نقشہ ان کے ذہن میں نہ تھا ۔ لیکن چونکہ منفرد چیزیں ان کے لیے انتہائی اہمیت رکھتی تھیں اس لیے ان چیزوں کا ادراک ان کے ذہن میں بڑا واضح اور مفصل ہوتا تھا ۔ کہا جاتا ہے کہ مرکزی برازیل میں بعض وحشی قومیں ہیں جن کے یہاں ہر طوطے کا علیحدہ نام ہوتا ہے ۔ طوطے کا تصور عام ان کے یہاں مفقود ہے لیکن بھانت بھانت کے طوطوں کے نام موجود ہیں ۔ اس خصوصیت کا باعث غالباً یہ ہے کہ خارجی دنیا کے مواد کی بھرمار اوائلی ادوار کے لوگوں کو پریشان کر دیتی ہے ۔ اُن میں یہ صلاحیت نہیں ہوتی کہ اس کی شیرازہ بندی

کر سکیں ۔ ان کے لیے صرف منفرد الفاظ کی ریزگاری ہوتی ہے اور بہت سی ۔ چنانچہ وہ اس کو دل کھول کر خرچ کرتے ہیں ۔ مجسم تمثالوں کی یہ افراط شاعری کا پیش خیمہ ہے ۔ جہاں کہیں نفس انسانی اپنے ادراکات کے ہنگامے میں ربط و ضبط کا شعور یا قیاس کر سکے، وہیں شاعری کے میدان عمل کی سرحد شروع ہو جاتی ہے ، کیوں کہ شاعری کا سب سے بڑا آلہ تخیل ہے .....

''نفس غیر مہذب کے مخالف قطب پر مہذب انسان کی عقل ہے جو زندگی کے ہنگامۂ مظاہر کی بے ربطی کو انتہائی درجے کے مجردات کی صورت میں ضابطہ بند کر دیتی ہے ۔ برٹرینڈرسل (Bertrand Russell) لکھتا ہے :

''علم ریاضی اپنے کمال کو تب پہنچتا ہے جب استدلال بدرجۂ اتم منطقی ہو ۔ ادب عمومی صداقتوں کو خصوصی صداقتوں کی صورت میں قلم بند کرتا ہے ، لیکن علم ریاضی انتہائی درجے کی تعمیموں کو کسی قسم کی فضول ٹیپ ٹاپ کے بغیر پیش کرتا ہے ۔ اس مقصد میں علم ریاضی کو اتنی بڑی کامیابی حاصل ہوئی ہے کہ جو معدودے چند لوگ اس کامیابی سے مستفید ہو سکتے ہیں ان کو ایک ایسی بالیدگیٔ روح نصیب ہوتی ہے جو ان کے عام ہم جنسوں کو میسر نہیں ۔ ریاضیات کی دنیا میں عقل مظاہر کے بادلوں سے بالا تر پرواز کر کے ایک ایسی لطیف فضا میں جا پہنچتی ہے جہاں اسے ایک ایسا مجرد نظام جس میں مادی عناصر کا شائبہ بھی نہیں ہوتا ملتا ہے ۔''

علم ریاضی ، فلسفہ اور سائنس کے مجردات ایسے مجموعہ ہائے علامات ہوتے ہیں جن میں سے زبان کے وہ عناصر جو تخیل کے عطیے ہوتے ہیں عقلی عمل کے ذریعے خارج کیے جا چکتے ہیں ، یعنی جیسا کہ ہم تھوڑی دیر پہلے کہہ آئے ہیں، وہ بعد از زبان علامات ہوتے

ہیں ۔ اس کے برخلاف شاعری جن علامات کو استعمال کرتی ہے وہ بنیادی طور پر زبان کی علامات ہوتی ہیں ، یعنی ایسی علامات جو زبان کی فطری ساخت کے اندر مضمر ہیں ۔ بیان ، ابلاغ ، اظہار اور استدلال کے تمام دوسرے وسائل کی طرح زبان بھی ایک مجموعۂ علامات ہے ، لیکن اس کی علامات ایسی علامات ہوتی ہیں جو نفس انسانی کے اُن تجربوں سے براہ راست تعلق رکھتی ہیں جن کے ذریعے وہ اشیاے خارجی کا علم حاصل کرتا ہے ، اور یہ تعلق تخیل کی وساطت سے پیدا ہوتا ہے اور تخیل ہی کی وساطت سے قائم رکھا جا سکتا ہے ۔ یوں الفاظ بجائے خود اُن اشیا سے جن کی وہ نمایندگی کرتے ہیں کوئی مشابہت نہیں رکھتے ۔ اگر انھیں انسان کے آلات تکلم کی پیدا کی ہوئی اصوات سمجھا جائے تو یہ اصوات اُن اشیا سے جن کی وہ نشان دہی کرتی ہیں کوئی ایسی مشابہت نہیں رکھتیں جس کا براہ راست ادراک کیا جا سکے ۔ اسی طرح اگر ان کو تحریری نشانات سمجھا جائے تو یہ نشانات نہ اُن اصوات سے کوئی مشابہت رکھتے ہیں جن کے وہ قائم مقام ہوتے ہیں اور نہ اُن اشیا سے جن کی طرف اصوات اشارہ کرتی ہیں ، یعنی جہاں تقریری زبان انسانی تجربے کے اصلی سرچشموں سے ایک درجہ دور ہوتی ہے وہاں تحریری زبان ان سے دو درجے دور ہوتی ہے ۔ چنانچہ عام لوگوں کی عملی زندگی کی تقریر و تحریر میں ، جس کا مقصد چند فوری اور محدود ضروریات کا پورا کرنا ہوتا ہے ، زبان ایک ایسا مجموعۂ علامات بن جاتی ہے جو ان اشیا سے جن کی نشان دہی کرنا اس کا اصلی کام تھا براہ راست کوئی تعلق نہیں رکھتا ۔ اور اس وجہ سے ریاضی ، فلسفے اور سائنس کی علامات کی طرح ایک قسم کا رسمی وسیلۂ افہام و تفہیم بن کر رہ جاتا ہے جو صرف اپنی سہولت کی بنا پر استعمال کیا جاتا ہے ۔ شاعری کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ الفاظ و اشیا کے درمیان اس ٹوٹے ہوئے رشتے کو جوڑتی ہے ، یعنی وہ نفس انسانی کے اُن تجربوں کی تجدید کرتی ہے جن کی بدولت اشیا اور الفاظ میں ابتداً تعلق پیدا ہوا تھا ۔ اور چوں کہ یہ تجربے ایک طرف تو علم اشیا کے حصول کے تجربے اور

دوسری طرف اشیا کے نام رکھنے کے تجربے تھے ، اس لیے شاعری ان حقائق کو بے نقاب کرتی ہے جو اشیا اور اشیا کے باہمی روابط کی صورت میں نفس انسانی پر اولاً جلوہ گر ہوئے تھے ۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ شاعری محض اوائلی انسانوں کے تجربے کی تجدید کرتی ہے ؛ اگر وہ صرف ایسا کرتی تو وہ ایک تقویم پارینہ ، ایک مجموعۂ متروکات ، ایک مطالعۂ انطیقات یا زیادہ سے زیادہ ایک شعبۂ انسانیت بن کر رہ جاتی ۔ امر واقعہ یہ ہے کہ اوائلی ادوار سے لے کر آج تک انسانی تجربے میں جو اضافے ہوئے ہیں ، شاعری کا سروکار ان سب سے ہے ۔ البتہ وہ مہذب انسانوں کے تجربے کی عکاسی اسی طرح کرتی ہے جس طرح وہ اوائلی انسانوں کے تجربے کی عکاسی کرتی ہے ، یعنی اُس کے اُن اولی اور بنیادی عناصر کو پیش کرتی ہے جن کے ذریعے انسان پر وقتاً فوقتاً نئے حقائق کا انکشاف ہوتا رہا ہے ۔ انسانی تجربے کا ماحول چاہے کچھ بھی ہو ، چاہے وہ اوائلی لوگوں کی سیدھی سادی زندگی ہو جس میں انسان فطرت سے براہ راست دو چار تھا ، اور چاہے بیسویں صدی کی پیچیدہ زندگی ہو جس میں فطرت انسان کے لیے محض فلسفہ و سائنس کی علامتوں کی ایک لغت ہے ، شاعری کا کام یہی ہے کہ اپنی رصدگاہ اس مقام پر بنائے جہاں نفس انسانی اور زندگی دونوں ابتدائی حالت میں ایک دوسرے سے دو چار ہوتے ہیں اور اس کی علامتیں تمام کی تمام اس شخصی (لیکن عالمگیر) فلکیات کی اصطلاحات ہیں جس کے نظام شمسی کا مرکزی سیارہ نفس انسانی ہے اور جس کا ضابطۂ قوانین تخیل کا وضع کیا ہوا ہے ۔ ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ (T. S. E iot) فن کاروں کے متعلق بحیثیت عمومی کہتا ہے : ''فن کار اپنے معاصرین کے مقابلے میں ایک اوائلی انسان ہوتا ہے لیکن وہ ان سے زیادہ مہذب بھی ہوتا ہے''۔ اس جملے کے دونوں دعاوی برابر کی صداقت و اہمیت رکھتے ہیں ۔ دوسرے دعوے کی تصریح آرچی بالڈ میکلش ((Archibald MacLeish) کے الفاظ ذیل سے ہوتی ہے :

''انسانی زندگی ، انسانی تقدیر اور اس دنیا کے نسلی علم کا ایک

معتد بہ حصہ بڑے شاعروں کے وجدانی اور جذباتی ادراک کا مرہون منت ہے ۔ سائنس دان اُن چیزوں کی چھان بین کرتا ہے جو انسانی آنکھ کو خورد بین اور دور بین کی مدد کے بغیر دکھائی نہیں دیتیں ۔ اس کے برخلاف شاعر کا سروکار ان چیزوں سے ہوتا ہے جو اتنی بدیہی ، اتنی واضح اور اتنی قریب ہوتی ہیں کہ بینائی خود حائل ہو جاتی ہے اور آشنائی ایک پردہ بن جاتی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر کے ادراکات اتنے سچے معلوم ہوتے ہیں کہ ان کو کسی ثبوت ، کسی دلیل کی ضرورت نہیں ہوتی ۔ ع

آفتاب آمد دلیل آفتاب

صرف اتنی بات ہوتی ہے کہ پہلے کسی کو ان کا شعور نہ ہوا تھا ۔ شاعر ایک ترکیب ، ایک تمثال ، ایک صوتی خوبی سے ایک مرکز نگاہ مقرر کر دیتا ہے جو اس سے پہلے سائنس دانوں کی قیل و قال اور عام لوگوں کی عملی سوجھ بوجھ مقرر نہ کر سکی تھی ۔"

اوون بارفیلڈ (Owen Barfield) کے الفاظ میں شاعری کا کام شعور کی توسیع ہے ۔ صحیح معنوں میں تہذیب بھی شعور انسانی کی مسلسل توسیع کا نام ہے ، اس لیے شاعری تہذیب کی صحیح نشو و نما کا ایک زبردست آلہ ہے ۔ اور کچھ نہیں تو کم از کم وہ اس کے ایک قیمتی ذخیرے یعنی زبان کی محافظ اور اس میں نت نئے اضافوں کی کفیل ہے ۔ اوون بارفیلڈ اس نکتے کو یوں بیان کرتا ہے :

"اگرچہ عقل کے اصول کے بغیر نہ حقیقت نہ علم کا وجود ممکن تھا، تاہم عقل کا اصول علم میں ذرہ برابر اضافہ نہیں کرسکتا۔ وہ غیر واضح چیزوں کو واضح کرسکتا ہے ، وہ غیر متعین چیزوں کو متعین کر سکتا ہے لیکن وہ شعور کی توسیع نہیں کر سکتا ۔ صرف شاعرانہ زبان ایسا کر سکتی ہے ۔ صرف شاعری اپنے تخلیقی وجدانوں کو زبان کے ظرف میں انڈیل کر اس

کو معنی سے لبریز کر سکتی ہے اور اسے محض الجبرا کی بےجان علامات بن کر رہ جانے سے بچا سکتی ہے۔"

اسی مضمون کو ولیم بلیک نے آج سے ڈیڑھ سو سال پہلے ان الفاظ میں بیان کیا تھا:

"اگر شاعرانہ یا پیغمبرانہ صفت موجود نہ ہوتی تو فلسفہ اور تجربی علم ساکن و جامد ہو جاتے اور صرف پرانی چیزوں کی رٹ لگاتے رہتے۔"

چوں کہ شاعری انسان کے بنیادی خیالات و جذبات کو بیان کرتی ہے اور اس مقصد کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرتی ہے یا الفاظ کو ایسے طریقوں سے استعمال کرتی ہے جو انسانی تجربے کے اصلی منبع سے قریب ترین ہوتے ہیں، اس لیے اس کی زبان نہ صرف فلسفہ، منطق اور سائنس کی زبان سے بلکہ نثری ادب کی زبان سے بھی مختلف ہوتی ہے۔ ہربرٹ ریڈ (Herbert Read) اس موضوع پر ذیل کی رائے ظاہر کرتا ہے:

"سوال پیدا ہوتا ہے کہ شاعرانہ کلام میں جو درجۂ شعور ہوتا ہے، وہ کس حد تک لفظی ساخت پر منحصر ہوتا ہے؟ کیا وہ آگاہی جو ایک نظم میں مجسم کی جاتی ہے، کسی اور لفظی وسیلے سے دوسرے لوگوں کے ذہن تک منتقل کی جا سکتی ہے؟ مثلاً نثر کے ذریعے؟ شعر اور نثر کا باہمی فرق کیا محض شدت کا فرق ہے یا وسعت کا فرق بھی ہے؟ یعنی کیا شعر نثر سے بالکل مختلف اسلوب کلام ہے؟ اس سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ شاعری بڑی حد تک ایک اضطراری طریق اظہار ہے اور شعور کی ایک بالیدہ کیفیت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ شعر اور نثر میں ایک ما بہ الامتیاز وزن ہے، لیکن ایک طرح کا وزن نثر میں بھی ہوتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ نظم کا وزن باقاعدہ اور متواتر ہوتا ہے، نثر کا زیر و بم نحوی ہوتا ہے

اور قواعد صرف و نحو کا تابع ہوتا ہے ۔ قواعد صرف و نحو اپنی جگہ ایک معیار ربط و وضاحت کے تابع ہوتے ہیں ۔ اس کے برخلاف شعر کا زیر و بم حسی ہوتا ہے اور کسی اندرونی ضرورت کا تابع ہوتا ہے ، یعنی ایک مخصوص کیفیت شعوری کے لیے موزوں نظام اصوات تلاش کرنے کی ضرورت ؛ یہاں منطقی ربط یا وضاحت کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا ۔ نثر ایک فکری اسلوب ہے ، اس کا کام کسی صورت حال کی تصریح ہوتا ہے ۔ وہ یا تو ایسے افکار کو بیان کرتی ہے جو پہلے ہی سے متعین اور واضح ہوں یا غیر متعین اور غیر واضح افکار کو تعیین اور وضاحت بخشتی ہے ۔ شاعری کا مقصد تصریح یا توضیح نہیں ہوتا ..... وزن کے علاوہ شعر کی دو اور خصوصیات ہیں ؛ ان میں سے ایک اس میں اور نثر بلکہ تمام تشکیلی فنون میں مشترک ہے ، یعنی حسی تمثال ۔ لیکن شاعری میں اور ان تشکیلی فنون میں جو بگڑ نہیں گئے تمثال کا ایک خاص کام ہوتا ہے ۔ وہ مقصود بالذات ہوتی ہے اور منطقی کلام پر محض ایک حاشیہ آرائی نہیں ہوتی ۔ شاعرانہ تمثال کو ذہن براہ راست قبول کرتا ہے ، یعنی اس کا تجزیہ کیے بغیر ۔ وہ بصیرت کا ایک لمحہ ، شعور کی ایک وجدانی توسیع ، ایک کشفی عمل ہوتی ہے ۔ اس کے لیے فہم ضروری نہیں ہوتا اور وہ فہم کے بغیر ذہن میں ورود کرتی ہے ۔ شعر کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ وہ ایک مکمل ، خود مکتفی وحدت ہوتا ہے جو تمام و کمال ذہن میں وارد ہوتی ہے ۔ یعنی اس کے اجزا گھل مل کر اور ایک نئی مرکب ہیئت اختیار کرکے شعور میں آتے ہیں ۔ چنانچہ اصوات اور حرکات و سکنات کا وہ مرکب جو انسانی زبان کی ابتدائی صورت تھا اور جس سے تفریق اور ترکیب کے عمل کے ذریعے زبان کی موجودہ صورت پیدا ہوئی ،

شاعری اس ابتدائی صورت کی تجدید ہے ۔''

پال والیری (Paul Valery) کا اس موضوع پر ایک بڑا دلچسپ نظریہ ہے ۔ اس کے نزدیک نثر اور شعر میں وہی فرق ہے جو چلنے اور ناچنے میں ہے :

''نثر کی طرح چلنے کا ایک خاص مقصد ہوتا ہے ۔ آپ کسی چیز تک پہنچنے کے لیے ، کسی چیز کو پانے کے لیے چلتے ہیں ۔ جب آپ اس چیز تک پہنچ جائیں یا اسے پالیں تو چلنے کا کام مکمل ہو جاتا ہے ۔ ناچنے کی کیفیت جدا ہے ۔ ناچنے میں جو حرکات ہوتی ہیں وہ آپ اپنا منشا ہوتی ہیں ۔ ان کا مقصود کسی منزل کو جا لینا ، کسی چیز تک پہنچنا نہیں ہوتا ۔ جب کوئی چلنے والا شخص اپنی منزل مقصود پر پہنچ جائے ، یعنی جب وہ اس کتاب یا چیز یا کرسی یا انسان تک جا پہنچے جو اس کے چلنے کا محرک ہوا تھا ، تو اس کا چلنے کا عمل معطل ہو جاتا ہے ۔ معلول علت کی جگہ لے لیتا ہے ۔ سبب غائب ہو جاتا ہے اور نتیجہ باقی رہ جاتا ہے ۔ یہی حال زبان کے عملی و افادی استعمال کا ہے ۔ زبان جب اپنے معنی و مطلب کا ابلاغ کر چکے تو وہ نیست و نابود ہو جاتی ہے اور اس کی جگہ اس کے معانی باقی رہ جاتے ہیں ، یعنی تمثالیں ، عمل یا رد عمل ۔ چنانچہ جو زبان ابلاغ کے لیے استعمال کی جائے اس کا کمال یہ ہے کہ وہ بہ آسانی تبدیل ہو کر کسی اور چیز کی صورت اختیار کر لے ۔ اس کے برخلاف شاعرانہ کلام اظہار مطلب کے بعد فوت نہیں ہو جاتا بلکہ بار بار زندہ ہوتا ہے ۔ شاعری کی ایک بڑی پہچان یہ ہے کہ اس کے الفاظ پڑھنے والے کے ذہن میں اپنے آپ کو رہ رہ کر دہراتے ہیں ..... شاعرانہ کلام میں صورت اور معنی ، ہیئت اور مضمون ، صوت اور مفہوم ، اشعار اور شاعرانہ کیفیت کے درمیان ایک توازن

ہوتا ہے ، ایک ہم آہنگی ہوتی ہے ، جو نثر میں نہیں پائی جاتی ۔ علاوہ بریں ان چیزوں کی اہمیت ، قدر و قیمت اور قوت میں بھی یکسانی ہوتی ہے ۔ یہ خصوصیت بھی نثر کے قواعد کے منافی ہے ، کیوں کہ نثر کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ معنی کو الفاظ پر تفوق ہو ۔''

ڈیوڈ ڈیچز (David Daiches) لکھتا ہے :

''جہاں کہیں شاعرانہ اظہار ہو اس کے پس پردہ ضرور شاعرانہ ادراک ہوگا جس کے لیے شاعرانہ اسلوب اظہار بہترین اور موزوں ترین اسلوب ہے اور نظم و نثر کا باہمی فرق زبان کی چند خصوصیات کے بارے میں محض کمیت کا فرق نہیں ۔ ان میں جو فرق ہے وہ بنیادی طور پر طریق ادراک کا فرق ہے ۔ یہ طریق ادراک ایک خاص قسم کی زبان کا تقاضا کرتا ہے ..... شاعرانہ بصیرت کا ایک ثبوت یہ ہے کہ وہ شاعرانہ اسلوب اظہار کو قدرتی طور پر اختیار کرتی ہے ۔ شاعر زبان کے تمام تعبیری امکانات کو (یعنی اس کے تمام معین عقلی مفاہیم کو) ، اس کے تمام تضمینی امکانات کو (جن سے مراد ان کے مقابلۃً کم معین مطالب ہیں) اور اس کے تمام جذباتی و حسی امکانات کو کام میں لاتا ہے ۔ لیکن یہ چیزیں بجائے خود شاعری کو کیفیاتی طور پر نثر سے متمائز کرنے کے لیے کافی نہیں ہیں ۔ ان سے بڑھ کر ایک اور مابہ‌الامتیاز ہے ؟ وہ یہ کہ شاعر زبان کے ان پہلوؤں کو ایسے طریقے سے کام میں لاتا ہے کہ وہ الفاظ کے دوسرے معانی و مطالب پر حاشیوں کا کام دیتے ہیں ۔ ان حاشیوں سے ایک طرف تو الفاظ میں مزید انفرادیت اور تخصیص پیدا ہو جاتی ہے اور دوسری طرف ان کے معانی و مطالب میں زیادہ وسعت آ جاتی ہے ، یعنی ان میں بہ یک وقت عمومیت بھی اور خصوصیت بھی دونوں زیادہ مقدار میں پیدا ہوجاتی ہیں ۔ یہ اجتماع ضدین ہی شاعری کی امتیازی عجوبہ کاری

ہے ۔ اچھی شاعری میں الفاظ کے مناسبات و رعایات ، ان کے تہہ در تہہ معانی ، ان کے متعدد پہلو ، سب اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتے ہیں ..... زبان کے اتنے زیادہ پہلو بیک وقت بروئے کار آ جاتے ہیں کہ ان کا باہمی فعل و انفعال (تشدید ، تائید ، تاکید ، ترمیم ، تحریف ، تخصیص ، تنظیم ، ترتیب ، توسیع وغیرہ وغیرہ) مجموعی مطلب کو تہہ در تہہ اور پیچ در پیچ طریقوں سے مد و معاون ہوتا ہے ۔ اس فعل و انفعال کی مقدار جتنی زیادہ ہو اتنا ہی شاعرانہ کلام نثر سے دور اور خالص شعریت سے نزدیک ہو جاتا ہے ۔ مثلاً فرض کیجیے کہ ایک رقص کو بیان کرنا مقصود ہے ۔ اس کا سادہ ترین شاعرانہ طریقہ یہ ہے کہ الفاظ کی اصوات ، ان کا دروبست ، ان کی رفتار ، یعنی خود ان کی کیفیت رقص ایسی ہو کہ رقص کا تاثر پیدا ہو جائے ۔ لیکن اعلیٰ قسم کی شاعری محض اس سطحی احضار پر اکتفا نہیں کرتی ۔ وہ الفاظ کی باہمی رعایتوں اور مناسبتوں سے قسم قسم کی معنی خیزیاں ، کنایہ انگیزیاں ، اشارتیں اور دلالتیں کرتی ہے ۔ یعنی وہ رقص کی روح کو اسٹیج پر لے آتی ہے ، بلکہ اس روح کے ارد گرد کے منظر کو ، اس کے ماحول کو ، یعنی اس دنیا کو جس میں وہ رقص ہو رہا ہے ، نئےسرے سے پیدا کر دیتی ہے ۔ شاعری صرف محاکات نہیں ، نہ وہ محض بیان ہے ۔ وہ نئے معانی ، نئی حقیقتوں کی تخلیق ہے ۔''

سوزن لینگر (Suzanne Langer) کی رائے ہے کہ :

''اگرچہ شاعری کا مواد زبان ہے ، تاہم اس کا مضمون الفاظ کا لغوی مطلب نہیں ہوتا بلکہ الفاظ کی چند در چند کیفیات ، مثلاً ان کی آواز ، ان کی رفتار ، ان کا سلسلۂ ائتلافات ، ان کا رابطۂ افکار ، تمثالوں کی خیال افروزی ، فرضی باتوں میں

حقیقت کی جھلکیاں ، آشنا حقیقتوں میں افسانوں کی سی تعجب انگیزیاں ، کسی کلیدی لفظ یا ترکیب کے ذریعے ایک پوری عبارت کے معنوں کی طلسم کشائی اور ان سب سے بڑھ کر الفاظ کی موسیقی ۔''

شاعرانہ زبان کی ایک نمایاں خصوصیت جو اس کے تخیلی زبان ہونے کا نتیجہ بھی ہے اور نشانی بھی ، یہ ہے کہ وہ منطقی اور لغوی نقطۂ نگاہ سے جامع ضدین ، مبہم اور ذومعنیین معلوم ہوتی ہے ۔ کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) نے اپنی کتاب ''The Well-wrought Urn'' میں اس موضوع پر بڑی مبسوط بحث کی ہے ۔ اس کا بنیادی نظریہ یہ ہے کہ شاعری کی زبان ''دروغ نما راستی'' (paradox) کی زبان ہوتی ہے ، یعنی وہ جو کچھ کہتی ہے وہ بظاہر جھوٹ معلوم ہوتا ہے لیکن در اصل سچ ہوتا ہے ۔ بادی النظر میں شاعری کی زبان سوفسطائی حجت بازی ، بذلہ سنجی ، طنز اور اسی قسم کی ذہنی مشقوں اور طبع آزمائیوں سے مشابہ ہوتی ہے ۔ لیکن ان طریقہ ہائے تکلم اور شاعری میں یہ باریک فرق ہے کہ جہاں ان کا سروکار زیادہ تر الفاظ سے برائے الفاظ ہوتا ہے ، شاعری کا مقصود الفاظ سے ماورا ہوتا ہے ، یعنی جہاں یہ طریقہ ہائے تکلم الفاظ سے محض کھیلنے کی خاطر کھیلتے ہیں ، شاعری کے لیے الفاظ کا ایسے طریقے سے استعمال جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ گویا وہ ان سے کھیل رہی ہے ، ایک قسم کی متکلمانہ مجبوری ہوتا ہے ، کیوں کہ اس کے بغیر اس کے لیے اظہار مطلب کا اور کوئی وسیلہ ہی نہیں ۔ ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ (T.S. Eliot) کے نزدیک شعر گوئی بہ ذات خود رسمی زبان میں ایک طرح کی رخنہ اندازی ہے ۔ شاعر الفاظ کے مروج اور لغوی معانی کا تاروپود بکھیر کر معانی کے نئے نئے مجموعے ، نئے نئے خوشے ، نئے نئے عقد بناتا ہے ۔ اس کا کام ہی یہ ہے کہ الفاظ کے جوڑ توڑ سے نت نئے معانی پیدا کرتا رہے ۔ یہ بات صرف منفرد تراکیب یا اشعار ہی پر نہیں بلکہ مکمل نظموں پر بھی صادق آتی ہے ۔ اگر ہم کسی نظم کو ایک عقلی

دعوی یا بیان سمجھ کر پرکھیں تو ہمیں ایسا معلوم ہوگا کہ اس میں تضاد ہے ، تناقض ہے ، ابہام ہے اور اسی قسم کی اور باتیں ہیں جو نثری عبارت میں معیوب سمجھی جاتی ہیں ۔ لیکن اگر شاعر کو اپنے تخیلی تجربے کی وحدت کا آشکار کرنا مقصود ہو تو اس کے لیے متناقض ، متضاد اور مبہم باتوں کا کہنا ناگزیر ہے ۔ اس کا کام حقیقت کی سطحی تصویر پیش کرنا نہیں جس میں ایک قسم کی مصنوعی وحدت ہوتی ہے جو ہمارے فہم اور ارادے کی محدود ضرورتوں کی پیداوار ہوتی ہے ؛ اس کا کام یہ ہے کہ اس مصنوعی وحدت کا طلسم توڑ کر اس کے پس پردہ جو حقیقی وحدت ہے اس کو بے نقاب کرے ۔ ایسا کرنے کی خاطر اسے اپنی زبان میں وہ تناقض اور تضاد برقرار رکھنے پڑتے ہیں جو سطحی یکسانی اور حقیقی وحدت کے درمیان حائل ہوتے ہیں ۔ لیکن وہ اس کی نظم کی ہیئتی اور معنوی وحدت میں مدغم ہو کر خود بخود حل ہو جاتے ہیں ۔

اربن (Urban) نے اپنی کتاب 'زبان اور حقیقت' (Language and Reality) میں منطقی اثباتیت اور آئی ۔ اے ۔ رچرڈز (I.A. Richards) کے اس نظریۂ زبان پر بڑی شد و مد سے حملہ کیا ہے جو زبان کو تحویلی (سائنٹفک) اور جذباتی (شاعرانہ) میں تقسیم کرتا ہے ۔ اس کے نزدیک زبان کا ایک اور عمل بھی ہے ، یعنی ''احضاری'' عمل جو وجدانی یا علامتی ہوتا ہے ۔ یہ عمل اتنا ہی ضروری ہے جتنے تحویلی اور جذباتی اعمال ہیں اور اس کے بغیر زبان میں معانی پیدا نہیں ہو سکتے اور یہ عمل استعاروں کی مدد سے پیدا ہوتا ہے لیکن ایسے استعاروں کی مدد سے نہیں جو محض تمثیلی یا تزئینی ہوں ، یعنی محض تصریح مطلب یا زینت کلام کی خاطر استعمال کیے گئے ہوں ، بلکہ ایسے استعاروں کی مدد سے جو براہ راست اظہار مطلب کا وسیلہ ہوں ۔ مثلاً جب شاعر کو کوئی ایسا منطقی قضیہ بیان کرنا ہو جو لغوی زبان میں بیان کیا جا سکتا ہے اور وہ ایک استعارے کے ذریعے یا ایک استعارے کی مدد سے اسے بیان کرے تو اس وقت استعارہ محض ایک سطحی یا ضمنی حیثیت رکھتا ہے ۔

اس کے برخلاف جب اسے کوئی ایسا مضمون بیان کرنا ہو جو لغوی الفاظ میں بیان نہیں کیا جا سکتا اور وہ اس کا اظہار ایک استعارے کے ذریعے کرے تو اُس وقت استعارہ ایک علامت کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے ۔ اربن کے نزدیک ایسی علامات کا استعمال شاعری کی ایک بنیادی ضرورت ہے اور ان کی تشریح دوسرے الفاظ میں ناممکن ہے ۔ وہ کہتا ہے :

''شاعری وہی کہتی ہے جو اسے کہنا مطلوب ہوتا ہے لیکن جو کچھ اسے کہنا مطلوب ہوتا ہے وہ اسے پورے طور پر نہیں کہتی ۔ اگر وہ سب کچھ کہہ ڈالے یا کہنے کی کوشش کرے تو وہ شاعری نہیں رہتی ۔ شاعری ناگزیر طور پر اپنے آپ سے گزر کر مابعد الطبیعیات بن جاتی ہے ، لیکن یہ عبور شاعر کے کسی شعوری و ارادی اقدام کا نتیجہ نہیں ہوتا ۔ اس کے لیے مصلحت اسی میں ہے کہ وہ اپنے علامتی انداز کو قائم رکھے ۔ یہ ایک غلط بات ہے کہ جو چیز بذریعۂ علامت بیان کی جا سکتی ہے ، وہ لغوی الفاظ کے ذریعے بہتر بیان کی جا سکتی ہے ، کیوں کہ لغوی بیان کی قسم کی کوئی چیز ہی موجود نہیں ۔ لغوی بیان بھی محض ایک اور قسم کا سلسلۂ علامات ہوتا ہے ۔''

چنانچہ اربن کے نزدیک کسی نظم کا ترجمہ یا تشریح ناممکن ہے ۔ جو کچھ وہ کہتی ہے وہ صرف اس کے ذریعے کہا جا سکتا ہے ، لیکن اربن اس بات پر مصر ہے کہ ہر نظم کوئی نہ کوئی بات ضرور کہتی ہے ، یعنی شاعرانہ علامت وسیلۂ علم ہوتی ہے ، اگرچہ وہ علم جس کا وہ ابلاغ کرتی ہے اپنی ہی قسم کا علم ہوتا ہے جس کا منبع شاعر کا ذاتی تجربہ ہوتا ہے ۔ قیاس چاہتا ہے کہ فارسی شاعری کے استعارہ پسند دبستان کا یہ ضرب المثل مقولہ کہ ''شعر خوب معنیٔ ندارد'' اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا تھا ، لیکن اس سے لازمی طور پر ''المعنی فی بطن الشاعر'' منتج نہیں ہوتا ، کیوں کہ شاعر کا مقصد اپنے شاعرانہ تجربے کا اظہار ہوتا ہے ۔ البتہ وہ اس کا اظہار اسی کے الفاظ میں کرتا ہے ،

جو اس وجہ سے ایک علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ شاعر کی علامات کے معانی کسی لغوی تشریح کے بغیر پڑھنے والے کے ذہن میں وارد ہو جائیں۔ یہ شاعر کی قدرت اظہار اور پڑھنے والے کی استعداد شعر فہمی کی مساوات پر منحصر ہے، اور اس مساوات کے قائم کرنے میں دونوں کی قوت تخیل کو بڑا عمل دخل ہوتا ہے۔

گیارھواں باب

شاعرانہ تخیل اور مجاز

ہم نے گزشتہ ابواب میں جا بجا ''تمثال'' اور ''علامت'' کے الفاظ استعمال کیے ہیں ، لیکن اس اُمید پر کہ قارئین کو ان کے مفاہیم کا حسب ضرورت قرائن اور سیاق و سباق سے پتا چل جائے گا ان کی کہیں تعریف یا توصیف نہیں کی ۔ اس باب میں ہم ان کے معانی کی توضیح اور ان سے خصوصی طور پر بحث کریں گے ، کیوں کہ جیسا کہ دسویں باب سے ظاہر ہو گیا ہوگا ، الفاظ کے لغوی استعمال کے پہلو بہ پہلو ان کا مجازی استعمال (یعنی تمثال ، تشبیہ ، استعارہ ، علامت وغیرہ کا استعمال) شاعری کی ایک امتیازی خصوصیت ہے ، بلکہ اس کے لیے مؤخرالذکر استعمال مقدم‌الذکر استعمال سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے ۔ تشبیہ و استعارہ ہمارے یہاں کی معروف اصطلاحات ہیں ۔ تمثال و علامت ان کی متجانس اصطلاحات ہیں جو مغربی تنقید ادب میں متداول ہیں لیکن ابھی ہمارے یہاں معروف نہیں ہوئیں ۔ تمہیداً مفید ہوگا اگر ہم ایک بنیادی فرق کو جو ہمارے یہاں مجازی زبان کے مقاصد کے بارے میں قدیم اور جدید نقطہ ہائے خیال کے درمیان پایا جاتا ہے ، واضح کرنے کی خاطر **مولانا عبدالرحمان** کی ''مرأۃ الشعر'' اور **سید عابد علی عابد** کی ''اصول انتقاد ادبیات'' سے چند اقتباسات پیش کریں ۔ مولانا عبدالرحمان ، جو قدیم نقطۂ نگاہ کے نمائندے ہیں ، لکھتے ہیں :

''مجاز زیور سخن ہے

''شعر شاہد سخن ہے اور مجاز اس کا پر تکلف لباس و زیور . . . .
مجاز کا حسن عام طور پر مسلم ہے ، کلام نظم ہو یا نثر ۔
''بہت دنوں میں آئے ، میاں عید کا چاند ہوگئے !'' دونوں
فقروں کے معانی بالکل ایک ہی ہیں ، لیکن حسن کلام اور

زور بیان میں زمین آسمان کا فرق ہے ۔ مجاز نے دوسرے فقرے کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے ۔ غور سے دیکھیے تو زبان و بیان کو خود جویائے مجاز پائیے گا ، خاص کر تشبیہ کا ۔ جہاں سیدھا سادھا صاف صاف بیان روکھا پھیکا معلوم ہوتا ہے ، مجاز نمک پیدا کرتا ہے ۔ اور جہاں حقیقت کی زبان دل نشیں نہیں ہوتی ، بات سمجھنی مشکل ہو جاتی ہے ۔ مجاز ترجمان کا کام کرتا ہے اور عقدۂ مشکل کو کھول دیتا ہے ، یعنی متکلم مجاز سے کام لیتا ہے اور ایک دور از فہم حقیقت کو کسی قریب کی چیز یا ملتی جلتی صفت سے سمجھانے کی کوشش کرتا ہے ۔ مخاطب سنتا ہے اور سمجھ جاتا ہے اور چوں کہ مجاز ایک مشابہ یا آس پاس کی چیز کی تصویر سامنے لا رکھتا ہے ، مخاطب اس کے تصور سے فہم حقیقت کے علاوہ ایک لطف مزید پاتا ہے ۔ یہی لطف اور اس کا ذوق ہر زبان میں مجاز کو بڑھاتا اور شعر و انشا کو اس سے سجاتا ہے ۔"

عبارت بالا کے مطابق مجازی زبان کے تین مقاصد ہوتے ہیں ؛ یعنی تزئین کلام ، تصریح مطلب اور لطف سخن ۔ اگرچہ مولانا نے مجاز کو دور از فہم حقائق کے سمجھنے سمجھانے کا ایک وسیلہ کہا ہے ، لیکن ان کا مطلب بداھۃً یہ ہے کہ وہ اس معاملے میں مد و معاون ہوتا ہے ، نہ یہ کہ وہ بعض حقائق کے بیان کرنے کا واحد ممکن ذریعہ ہوتا ہے ، جیسا کہ اربن (Urban) کی اس عبارت میں جو ہم نے دسویں باب میں نقل کی ہے ، کہا گیا ہے ۔ اس کے برخلاف سید عابد علی عابد اس سے متفق معلوم ہوتے ہیں کہ بعض مطالب کے اظہار کے لیے مجازی زبان کے استعمال کے سوا کوئی چارہ نہیں ہوتا ۔ وہ اپنی منقولۂ ذیل عبارات میں ، جن میں انھوں نے علوم معانی ، بیان اور بدیع کو ایک دوسرے سے متمائز کیا ہے ، اس نکتے سے بحث کر رہے ہیں ۔ ان کی بحث صرف شاعری سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ ادب سے بحیثیت مجموعی ،

لیکن اس کا اطلاق شاعری پر بالخصوص ہوتا ہے :

''ادیب کو اور انشا پرداز کو ہمیشہ یہ شکایت رہتی ہے کہ نوادر افکار بیان کرتے وقت کوئی نہ کوئی پہلو ضرور تشنۂ اظہار رہ جاتا ہے اور ابلاغ و اظہار کے کتنے ہی دل پسند طریقے کیوں نہ استعمال کیے جائیں ، انشا پرداز کا وہ مفہوم جو دقیق اور لطیف ہوتا ہے ، اپنی تمام باریک دلالتوں کے ساتھ کبھی الفاظ کے شیشے میں نہیں اترتا ۔''

''بعض اوقات الفاظ کی دلالت وضعی سے اس کا کام نہیں چلتا تو وہ انھی الفاظ کو معانیٔ غیر وضعی یا معانیٔ غیر حقیقی یا معانیٔ مجازی میں استعمال کرتا ہے ۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ انشا پرداز الفاظ کی وہ دلالت مراد لیتا ہے جس کے لیے الفاظ وضع نہ کیے گئے تھے ۔''

''معانی سے بحث کرتے ہوئے دیکھا گیا تھا کہ یہ علم موزوں ترین الفاظ کے انتخاب کے گر سکھاتا ہے ، لیکن دلالت وضعی کے دائرے میں مقید رہتا ہے ۔ بیان اس سے ایک قدم آگے بڑھتا ہے جہاں معانی اپنی درماندگی اور بے بسی کا اظہار کرتا ہے اور کہتا ہے کہ جس دقیق و نفیس کیفیت کا بیان کرنا مقصود ہے اس کے لیے موزوں الفاظ نہیں مل سکے ، بیان فن کار کی مدد کو آتا ہے ، بیان الفاظ کو مجازی دلالتیں اور کیفیتیں عطا کرتا ہے اور ان کیفیتوں اور دلالتوں کے ذریعے یعنی تشبیہ و استعارہ کی مدد سے ان واردات و کیفیات کو بیان کرنا چاہتا ہے جن سے معانی دلالت وضعی میں مفید رہنے کے باعث قاصر تھا ۔''

''اب صرف علم بدیع رہ گیا ہے ۔ اس کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ یہ وہ علم ہے جس سے تحسین و تزئین کلام کے طریقے معلوم ہوتے ہیں ۔''

اعلیٰ پائے کی شاعری معانی ، بیان اور بدیع تینوں میں مہارت

چاہتی ہے ، لیکن اس کی خاص جولان گاہ علم بیان کا میدان ہے جو تخیل کی قلم رو کا ایک حصہ ہے ۔ معانی پر قدرت کے لیے لسانی علوم میں دست گاہ اور بالخصوص علم اشتقاق اور صرف و نحو پر عبور لازمی ہے ۔ بدیع کا تعلق فصاحت و بلاغت سے ہے جو خطیبانہ کلام کے خصوصی محاسن ہیں ، لیکن شعر گوئی کی تکنیک کے لیے بھی اہمیت رکھتی ہیں ۔ علم بیان شاعرانہ اظہار کے بنیادی مسائل سے تعلق رکھتا ہے ، کیوں کہ اس کا موضوع خاص تخیلی وجدان اور تخیلی اظہار ہے ۔ اگر علم معانی کا اثر و نفوذ حد اعتدال سے تجاوز کر جائے تو شاعری محض نثر موزوں و مقفیٰ بن کر رہ جاتی ہے ۔ اسی طرح اگر علم بدیع کا پلہ بھاری ہو جائے تو شاعری خطابت میں شامل ہو جاتی ہے ۔ صرف بیان کی دنیا کے قوانین شاعری کی فطری ساخت کو راس آتے ہیں ، کیوں کہ وہاں حقائق مجاز کے لباس میں جلوہ گر ہوتے ہیں ۔ تمثال ، تشبیہ ، استعارہ اور علامت گویا شاعر کے لیے اس کی مادری زبان ، اس کے روزمرہ اور اس کے مخصوص محاوروں کا حکم رکھتے ہیں ۔

یہ ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے کہ آیا مجازی زبان کی یہ مختلف تراکیب سب اپنی اپنی جگہ مستقل حیثیت رکھتی ہیں یا ان میں سے کوئی ایک اولی ہے اور باقی سب ثانوی ؟— قدیم زمانوں میں عموماً تشبیہ کو اولی ترکیب سمجھا جاتا تھا اور ہمارے یہاں آج تک یہی خیال رائج ہے ۔ چنانچہ اردو کے بعض اہل الرائے استعارے کو تشبیہ کی ایک قسم سمجھتے ہیں ۔ مغربی تنقید میں فی زمانناً بعض لوگ تمثال کو اور بعض لوگ علامت کو اولی سمجھتے ہیں اور بعض لوگوں کی یہ رائے ہے کہ سب کی سب علیحدہ انواع ہیں ۔

ہم پہلے تمثال سے بحث کریں گے ۔ ہم اس اصطلاح کو انگریزی کے لفظ ''امیج'' (Image) کے ترجمے کے طور پر استعمال کر رہے ہیں ۔ ''امیج'' کے لغوی معنی ہیں کسی چیز کی نقل ، چربہ ، خاکہ ، بت ، تصویر یا مجسمہ ۔ نفسیات میں اس سے مراد ہے کسی گزرے ہوئے حسی یا ادراکی تجربے کی یاد یا اس کا باقی ماندہ تاثر یا ذہنی نقشہ ۔

نفسیات میں اس کا ترجمہ کبھی ''شبیہ'' کے لفظ سے اور کبھی ''خیال'' کے لفظ سے کیا جاتا ہے اور imagery کے لیے بحیثیت مجموعی مخیلہ کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے ۔ ''امیجری'' (imagery) کی کئی قسمیں ہیں ۔ مثلاً ذہنی مخیلہ (mental imagery) حرکی مخیلہ (motor imagery) ، حرکی سمعی مخیلہ (motor auditive imagery) اور لفظی مخیلہ (verbal imagery) ۔ اگرچہ اس میں عموماً بصری عنصر غالب ہوتا ہے ، تاہم دوسرے حواس بھی اپنے اپنے مخیلوں کے مالک ہوتے ہیں اور بعض مخیلوں میں ایک سے زیادہ حواس بروئے کار آتے ہیں ۔ غالباً ''تصور'' یا ''خیال'' امیج کے مفہوم کو ادا کرنے کے لیے بہترین لفظ ہیں ، لیکن چونکہ یہ دونوں الفاظ ہمارے یہاں مخصوص معنوں میں متداول ہیں اس لیے ہم نے ان میں سے کسی کو انتخاب نہیں کیا ۔ ہم نے ''تمثال'' کو سب دوسرے ممکن الفاظ پر اس لیے ترجیح دی ہے کہ اول تو اس میں شبیہ اور تصویر کے معنی پائے جاتے ہیں اور دوسرے یہ لفظ ابھی تک ہمارے یہاں کی ادبی تنقید میں کسی خاص مفہوم کے لیے وقف نہیں ہوا ۔ سی ۔ ڈے لوئیس (C. Day Lewis) اپنی کتاب ''شاعرانہ تمثال'' (''The Poetic Image'') میں تمثال کی توصیف ذیل کے الفاظ میں کرتا ہے :

''سادہ ترین الفاظ میں تمثال کی توصیف یوں کی جا سکتی ہے کہ وہ الفاظ کے نقش و نگار سے بنی ہوئی ایک تصویر ہوتی ہے ۔ کسی اسم صفت سے ، کسی تشبیہ سے ، کسی استعارے سے ایک تمثال پیدا ہو سکتی ہے ، بلکہ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ کسی ایسی ترکیب ، جملے یا عبارت کی صورت میں پیش کی جائے جو سطحی طور پر تو محض ایک بیانیہ مجموعۂ الفاظ ہو لیکن ہمارے ذہن کو کسی خارجی حقیقت کی عکاسی پر مستزاد کسی چیز تک لے جائے ۔ چنانچہ ہر شاعرانہ تمثال کسی نہ کسی حد تک استعارے کی خصوصیت رکھتی ہے ۔ یوں کہیے کہ وہ ایک ایسا آئینہ ہوتی ہے

جس میں زندگی اپنا چہرہ تو نہیں دیکھتی لیکن اپنے چہرے کے متعلق کسی حقیقت کا مشاہدہ کرتی ہے ۔ تمثال کی سب سے زیادہ عمومی قسم ایک مرئی تصویر ہوتی ہے ، لیکن کبھی کبھی تمثالوں میں دوسرے حواس کے تجربوں کے عناصر بھی شامل ہوتے ہیں ۔ ہر تمثال میں ، چاہے وہ کتنی ہی جذباتی یا عقلی ہو ، حسیت کا کچھ نہ کچھ شائبہ ہوتا ہے ۔ یوں کہنا چاہیے کہ ایک شاعرانہ تمثال ایک لفظی تصویر ہوتی ہے جس میں جذبات و امیال کا رنگ بھرا ہوتا ہے ۔''

ایزرا پاؤنڈ (Ezra Pound) نے مرکب تمثال کی تعریف یوں کی ہے :

''ایک ایسی تمثال جو ایک لمحۂ زبان میں عقلی اور جذباتی تجربوں کا ایک مرکب پیش کرے ، وہ باہم آمیختہ خیالات کا ایک گرداب ، ایک عقد ہوتا ہے اور اس میں توانائی ہوتی ہے ''۔

شاعری کا تمثالی دبستان (Imagist School) جس کا دور دورہ چند سالوں تک رہا ، اس عقیدے پر کاربند تھا کہ خصوصی چیزوں کو من و عن بیان کرنا چاہیے اور مبہم عمومیتوں سے اجتناب کرنا چاہیے ۔ اس نے جس مقصد کا اعلان کیا وہ یہ تھا کہ اشیا کو من حیث الاشیا پیش کیا جائے ۔ جیسا کہ اس بحث سے جو ہم دوسرے اور تیسرے باب میں کر آئے ہیں ظاہر ہے ، یہ علمیاتی نقطۂ نگاہ سے ایک ناممکن الحصول مقصد تھا ۔ چنانچہ اس مقصد کی تحصیل میں تمثالی شاعری غیر مربوط حسی تمثالوں کا ایک مجموعہ بن گئی جس میں کوئی مرکزی خیال یا جذبہ نہ ہوتا تھا ۔ یعنی ہمارے نظریے کے مطابق وہ تخییلی شاعری کے بجائے محض واہمے کی نقش طرازی بن کر رہ گئی ۔ اس کے برخلاف بڑے شاعروں کے کلام میں حسی تمثالیں تخیل کے مرقعوں کے نقش و نگار کو اجاگر کرتی ہیں ۔ مثلاً ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ کی رائے میں دانتے

(Dante) کا تخیل ایک بصری تخیل ہے ۔ وہ بصری ان معنوں میں ہے کہ دانتے ایک ایسے زمانے میں زندہ تھا جب انسانوں کو عالم غیب کے بصری مشاہدے ہوا کرتے تھے . . . . . وہ دانتے کی رمزی حکایات ہیں جن کی بدولت کوئی ایسا قاری جو اطالوی زبان پر عبور نہیں رکھتا ، اس کے کلام سے لطف اٹھاتا ہے . . . . . زبان بدلتی رہتی ہے لیکن ہماری آنکھیں جوں کی توں رہ جاتی ہیں ۔'' کولرج (Coleridge) دانتے کی تمثالوں کی ایک اور خصوصیت بیان کرتا ہے :
''دانتے کی تمثالیں فطرت سے حاصل کیے ہوئے ایک عالمگیر جذبے سے ملحق ہوتی ہیں اور اس لیے عام انسانوں کے عمومی جذبوں کو تحریک میں لاتی ہیں ''۔ کولرج کی اپنی تمثالیں کلی کیفیتوں کی علامتیں ہوتی ہیں اور ان میں ایک لامتناہی خیال افروزی ہوتی ہے ۔ وہ کہتا ہے :
''شاعری کے سب سے شاندار کارنامے وہ ہیں جن میں تخیل کو بروئے کار لایا جاتا ہے ، اس لیے نہیں کہ کوئی واضح تصویر پیش کی جائے بلکہ اس لیے کہ نفس کی کسی زبردست تحریک کا اظہار کیا جائے ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک خالی خولی تمثال کی جگہ کسی ماورائے تخیل حقیقت کا رفیع احساس پیدا ہو جاتا ہے . . . . . نفس کے عمیق ترین وجدان ایک چھلے چھلائے ، کٹے کٹائے عملی قاعدے کی صورت میں ظاہر نہیں کیے جا سکتے ۔ حقیقت کا عرفان اکثر نیم تجلی کی آڑتی سی جھلکیوں کے ذریعے ہوتا ہے جو تجربے کے منظر وسیع پر مدھم سی روشنی ڈال کر ارد گرد کے جھٹپٹے کی طرف معنی خیز اشارے کرتی ہیں ۔ تمثالوں کو چھوٹی چھوٹی تصویریں نہ ہونا چاہیے بلکہ ایک بہت بڑی تصویر کے ایسے حصے ہونا چاہیے جو تصویر کی کلیت کی طرف ذہن کو لے جائیں ''۔ اس معاملے میں سب سے بڑا استاد فن شیکسپیئر (Shakespeare) تھا ۔ اس کی تمثالوں میں سارے حواس کی نقش گری دکھائی دیتی ہے ، بلکہ وہ عموماً مرکب تمثالیں ہوتی ہیں ۔ اس کا خصوصی کمال یہ ہے کہ وہ ایسی تمثالیں تخلیق کرتا ہے جو ایک طرف تو کلیتیں ہوتی ہیں اور دوسری طرف منفرد و مجسم اشیا

بھی ہوتی ہیں ، یعنی اجتماع ضدین ہوتی ہیں ۔ ان میں وہ حسیت بھی ہوتی ہے جس کا کیٹس (Keats) دل دادہ تھا اور وہ مابعدالطبیعیاتی ماورائیت بھی ہوتی ہے جسے اکثر لوگ اس کے ایک فلسفی ہونے کا ثبوت سمجھتے ہیں ۔

تمثالوں کے سلسلے میں سی ۔ ڈے لوئیس (C. Day Lewis) سترھویں صدی کے مابعدالطبیعیاتی شعرا کے متعلق ایک رائے ظاہر کرتا ہے جو ہماری شاعری پر ایک حد تک منطبق ہوتی ہے :

"مابعدالطبیعیاتی شعرا کا کلام جس خمیر سے گوندھا جاتا تھا وہ قوت واہمہ کی منطق ہوتا تھا ۔ بیانی دعاوی یا ڈرامائی دلائل و براہین کی جگہ اس میں ایک ایسا استدلال ہوتا تھا جو واہمے اور منطق کے مکالموں ، مجادلوں اور مناظروں پر مبنی ہوتا تھا ۔ صنائع و بدائع کے زمرے میں ان کو جو چیز سب سے زیادہ مرغوب تھی وہ مضمون آفرینی تھی ، جو محض کسی عقلی موضوع پر لفظی شعبدہ بازی ہوتی تھی ۔ ان مضمون آفرینیوں میں جذبات انگیزی کا عنصر بہت کم ہوتا تھا ۔ مابعدالطبیعیاتی شعرا تمثالوں پر تفکر کا اتنا زیادہ بوجھ لاد دیتے تھے کہ وہ اس کی متحمل نہ ہو سکتی تھیں ، جس کا نتیجہ یہ ہوتا تھا کہ خود تفکر کی روانی میں رکاؤ پیدا ہو جاتا تھا ۔ رومانی شاعروں کا ایک عظیم کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے شاعرانہ فکر کی ماہیت کا انکشاف یا یوں کہیے کہ نئے سرے سے انکشاف کیا ۔ رومانی تمثال حقیقت کی جستجو کا ایک وسیلہ ہوتی ہے ، جس کی مدد سے شاعر خود اپنے تجربے کے معنی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے ۔ رومانی شاعروں کے یہاں تمثال جوئی کی قوت ایک آزاد قوت ہے جو کسی قید و بند کے بغیر تجربے کے دشت کی سیاحی کرتی ہے ۔ اس کے برخلاف مابعدالطبیعیاتی شاعروں کے یہاں وہ کسی متفرد

خیال ، کسی مخصوص مطلب ، کسی مقدم شاعرانہ مقصد کے ساتھ پابستہ ہوتی ہے ، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کا دائرۂ عمل محدود ہو جاتا ہے . . . . . جہاں آگسٹن دور کے کلاسیکی شاعروں کی تمثالیں سطحی اور عمومی ہوتی تھیں ، وہاں رومانیوں کی تمثالوں میں ایک شدید ذاتی ادراک ہوتا تھا ۔''

روبن سکیلٹن (Robin Skelton) تمثالوں کے تین مدارج مقرر کرتا ہے جو حسب ذیل ہیں :

(۱) اولی تمثال ، جو کسی خارجی شئے واقعی کا پرتو ہوتی ہے ۔

(۲) ثانوی تمثال ، جو کسی اولی تمثال کا پرتو ہوتی ہے ۔

(۳) ثالثی تمثال ، جو کسی ثانوی تمثال کا پرتو ہوتی ہے ۔

یہ تدریجی ترقی ایک طرف تو تشبیہ سے علامت کی طرف ہوتی ہے اور دوسری طرف واہمے سے بصیرت کی طرف ۔ دوسرے الفاظ میں اولی تمثالیں زیادہ تر تشبیہیں ، ثانوی تمثالیں زیادہ تر استعارے اور ثالثی تمثالیں زیادہ تر علامتیں ہوتی ہیں ۔ تشبیہیں واہمے کی ، استعارے تخیل کی اور علامتیں بصیرت کی پیداوار ہوتی ہیں ۔ چنانچہ اس تدریجی ارتقا میں حسی واقعیت کی مقدار کم اور تخییلی ماورائیت کی مقدار زیادہ ہوتی چلی جاتی ہے ۔

اس امر کے متعلق کہ نفس انسانی میں تمثال انگیزی کا منبع کیا ہے بہت سے نظریے پیش کیے گئے ہیں ۔ ایک نظریہ وہ ہے جو ہیئتی نفسیات (Gestlat Psychology) نے پیش کیا ہے ۔ ڈاکٹر ولف گونگ کوہلر (Dr. Wolfgong Kohler) اپنی کتاب ''ہیئتی نفسیات'' (Gestalt Psychology) میں کہتا ہے کہ انسان جبلۃً چیزوں کا ادراک منظم کلیتوں کی صورت میں کرتا ہے ، بلکہ اوائلی سے اوائلی نفس میں ، یہاں تک کہ ایک پرندے یا ایک حیوان کے نفس میں بھی ، وضع (pattern) کا ادراک موجود ہوتا ہے ۔ انسان کو حقیقت کا جو

وقوف ہوتا ہے اس میں وضع سازی کا ایک عنصر ہوتا ہے ۔ جب ہم بعد ، دوران ، حجم ، صورت وغیرہ کا ادراک کرتے ہیں تو اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ ہم چیزوں کا منظم کلیتوں کے طور پر مشاہدہ کرتے ہیں ۔ مثلاً ہماری سماعت یا بصارت میں چیزیں خود بخود گروہ بند ہو جاتی ہیں ۔ ہمارا سارا مشاہدہ اس پر مبنی ہوتا ہے کہ ہم منظم کلیتوں کو اپنے ماحول سے علیحدہ کر کے ان کا ادراک کرتے ہیں ۔ ہم ساری دنیائے ادراک کا مشاہدہ کرنے کی قابلیت نہیں رکھتے ، کیوں کہ ہمارے حواس کی رسائی محدود ہوتی ہے ، اس لیے ہم اس کو حصوں میں تقسیم کر دیتے ہیں اور یہ حصے کلیتیں ہوتی ہیں ۔ یہ کلیتیں وضعیں ہوتی ہیں ، یعنی حسّی تاثرات کے رابطے ہوتے ہیں ۔ انسان حسی تاثرات و معطیات کے ایک ہنگامے سے دو چار ہوتا ہے اور اس سے نپٹنے کے لیے اس کو اس کی ضرورت ہوتی ہے کہ وہ ان کی وضع بندی کرے ، یعنی انتخاب اور ترتیب کے ذریعے ان کو ہیئتوں میں تبدیل کرے ۔

سوزن لینگر (Suzanne Langer) اس ضمن میں لکھتی ہے :

"ہمارا ادنیٰ سے ادنیٰ حسی تجربہ بھی ایک تشکیلی عمل ہوتا ہے ۔ وہ دنیا جو سچ مچ ہمارے حواس کے سامنے آتی ہے، چیزوں کی دنیا نہیں ہوتی جو ہمیں یہ دعوت دیتی ہیں کہ ہم ان کے متعلق مختلف باتیں دریافت کریں اور جب ہم منطقی زبان تیار کر چکیں تو ان باتوں کو ضابطہ بند کریں ۔ خالص احساسات کی دنیا اتنی پیچیدہ ، اتنی گریزپا ، اتنی بھرپور ہوتی ہے کہ اگر ہم میں صرف محرکات سے متاثر ہونے کی صلاحیت ہوتی تو ہمارے تجربے کی دنیا ولیم جیمز (William James) کے الفاظ میں محض ایک کلبلاتی اور بھنبھناتی ہوئی گڑبڑاہٹ ہوتی ۔ اس طرفان بد تمیزی میں ہمارے حسی اعضا کو چند نمایاں شکلیں انتخاب کرنی پڑتی ہیں ، جب کہیں جا کر وہ ہم کو

''چیزوں'' کی خبر دیتے ہیں ۔ آنکھوں اور کانوں کی ایک اپنی ہی منطق ہوتی ہے . . . . جسے ہم ''چیز'' کہتے ہیں وہ ایک معطیہ نہیں ہوتی بلکہ ایک ہیئت جس کی تشکیل ایک ذکی اور فہیم عضو کی بدولت ہوتی ہے ۔ یہ ہیئت بیک وقت ایک منفرد تجربی چیز بھی ہوتی ہے اور اس کے تصور کی ایک علامت بھی ہوتی ہے اور یہ علامت اس چیز کی نمائندگی نہیں کرتی بلکہ چیزوں کی اس نوع کی نمائندگی کرتی ہے ۔''

سوزن لینگر مزید لکھتی ہے :

''دنیائے محسوس کو حسی ادراکات کے گروہوں اور نقشوں میں تقسیم کرنے کا میلان ، یعنی محض حسی تاثرات کے بجائے ہیئتوں کا ادراک کرنے کا میلان ، ہمارے آلات انفعال میں مضمر ہے ؛ بالکل اسی طرح جس طرح وہ اُن اعلیٰ اعصابی مرکزوں میں مضمر ہے جن کی مدد سے ہم ریاضی اور منطق کے مسائل حل کرتے ہیں ۔ ہیئتوں کا یہ غیر شعوری ادراک تجرید کے عمل کی وہ بیخ و بن ہے جو اوائلی لوگوں کی مدد و معاون تھی اور یہ تجرید تعقل کی کلید ہے ۔ اس کے یہ معنی ہیں کہ تعقل کا سر چشمہ ہمارے خالص حیوانی تجربوں کی گہرائیوں میں سے پھوٹا ، یعنی اس کا ماخذ وہ قوت ادراک ہے جو ہماری آنکھوں ، کانوں اور انگلیوں کو فطرت سے ودیعت ہوئی ہے ۔ ہماری ذہنی زندگی ہماری طبیعی ساخت میں مضمر ہے ۔ نفس انسانی چاہے کتنی ہی بلندیوں پر جا پہنچے ، وہ محض ان اعضا سے جو اسے فطرت سے ملے ہیں اور ان اعضا میں جو صلاحیتیں ہیں ، ان سے کام لے سکتا ہے ۔ اگر آنکھیں ہیئتوں کو نہ دیکھ سکتیں تو نفس کو تمثالیں بہم نہ پہنچا سکتیں ۔ اگر کان منظم اصوات نہ سن سکتے تو نفس الفاظ کا ادراک کبھی نہ کر سکتا ۔

حسی تاثرات اگر فہم معانی کے وسائل نہ ہوتے تو وہ ایک ایسے نفس کے لیے جس کی کارروائی ساری کی ساری ایک علامتی عمل ہے بالکل بیکار ہوتے۔ ہیئتیں خود بخود معنی کا جامہ پہن لیتی ہیں۔ اگر گسٹالٹ نفسیات کا یہ عقیدہ درست نہیں کہ ہیئتیں ادراک کی جبلت میں مضمر ہیں، تو میری سمجھ میں نہیں آتا کہ ادراک اور تصور کے درمیان، حسی اعضا اور نفسی اعضا کے درمیان، ربط محرکات اور منطقی قضیوں کے درمیان جو خلا ہے وہ کیوں کر پاٹا جا سکتا ہے۔ جو نفس بنیادی طور پر معانی کے ساتھ سروکار رکھتا ہے، اس کے پاس ایسے اعضا ہونے چاہئیں جن کا سروکار بنیادی طور پر ہیئتوں سے ہو۔"

ڈبلیو بی ییٹس (W. B. Yeats) کا "حافظۂ عظیمہ" کا نظریہ جس کی طرف ہم نویں باب میں اشارہ کر چکے ہیں، اس دعوے پر مشتمل ہے کہ نوع انسانی کا ایک مجموعی نسلی حافظہ ہے جس میں ازلی و ابدی تمثالیں محفوظ رہتی ہیں۔ یہ تمثالیں وقتاً فوقتاً سطح پر ابھر آتی ہیں اور ہمیں یہ توفیق بخشتی ہیں کہ ہم حقیقت کے قدیم‌الاصل چشمے سے اپنی روح کی پیاس بجھا سکیں۔

یونگ (Jung) کا اجتماعی لاشعور کا نظریہ، جس کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں، ییٹس کے نکتے کو زیادہ مربوط اور مدلل طریقے سے پیش کرتا ہے۔ اس کا عقیدہ یہ ہے کہ ایک ایسا اجتماعی لاشعور موجود ہے جس میں ماقبل شعور کی تمثالیں اور انسان کے موروثی تجربے کی وضعیں اور ہیئتیں ہمیشہ کے لیے محفوظ ہیں۔ تاریخی طور پر ان کا سراغ قصص الرجال اور اساطیرالاولین میں ملتا ہے۔ طبیعیاتی طور پر ان کا وجود انسان کی دماغی ساخت میں ہے۔ انسانی دماغ نسلاً بعد نسل مختلف تجربوں سے متاثر ہو ہو کر طبیعیاتی نقوش کی ایک لوح محفوظ بن گیا ہے۔ چنانچہ یہ بنیادی ذہنی نقشے ہمارے نسلی ورثے کا ایک حصہ ہیں۔ یونگ کے الفاظ میں "چونکہ یہ اوائلی

ادوار کے باقیات میں سے ہیں، اس لیے یہ انسانی نفس اور فطرت کے درمیان ایک رشتۂ ارتباط ہیں ۔ ہم کو ان کا شعور نہیں ہوتا اور وہ عموماً ایک حالت جمود میں رہتے ہیں، تا آں کہ کوئی برقی رو آ کر ان کو چھو نہ دے ۔ جب وہ عمل میں آ جائیں تو وہ ایک مقدر طریقے سے عمل کرتی ہیں، یعنی ایک ایسے طریقے سے جو ان کی طبیعی اور میکانیکی ساخت نے پہلے ہی سے مقرر کر رکھا ہے ۔'' جب یہ قدیم تمثالیں تحت الشعور سے نکل کر انفرادی شعور میں آ جاتی ہیں تو وہ ہمارے پیش روؤں کے بے شمار تجربوں کی عکاسی اور نمایندگی کرتی ہیں ۔ جو شاعر اجتماعی لاشعور کے اشارے سمجھ سکتے ہیں ان کو جذبات کے ایسے زیر زمین بہنے والے چشمے میسر آتے ہیں جن تک ان لوگوں کی رسائی نہیں ہوتی جو آن ازلی و قدیم موضوعات سے جو نفس انسانی کے بطون میں پوشیدہ ہے نا آشنا ہوں ۔ فرائیڈ (Freud) کے نظریوں میں بھی قدیم قصوں اور علامتوں کا سراغ ملتا ہے جو روح انسانی کی عالم گیر ساخت کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں ۔ فرائیڈ اجتماعی لاشعور کے مقابلے میں انفرادی لاشعور پر زور دیتا ہے، لیکن وہ بھی یونگ کا ہم نوا بن کر چند بار بار ابھرنے والے موضوعوں کو، جو جذباتی معنویت سے مالا مال ہوتے ہیں، ایک بدیہی صداقت کہتا ہے ۔ یونگ اور فرائیڈ دونوں کے نظریے اس پر دلالت کرتے ہیں کہ تمثالوں کے استعمال میں ایک منطق ہوتی ہے ۔ تمثالیں صرف سطحی آرائشیں نہیں ہوتیں بلکہ وہ شاعر کے لیے آن صداقتوں کے اظہار کا وسیلہ ہوتی ہیں جو اسے کائنات کے بطون میں مضمر دکھائی دیتی ہیں ۔ قدیم الاصل تمثالوں کا تصور غالباً اس سیدھی سادھی حقیقت کا ایک مکلف طریقۂ اظہار ہے کہ بہترین شاعری چند بنیادی موضوعوں سے متعلق ہوتی ہے، مثلاً زندگی، موت، محبت، موسموں کے تغیرات، فطرت کی قوتوں کے ساتھ انسان کی کش مکش اور اس کی اپنے ہم جنسوں کے ساتھ نباہ کرنے کی کوشش، بستیوں کا بسنا اور اجڑنا ۔ جی ۔ ایم ۔ بیگ (G. M. Begg) نے بڑی وضاحت سے بیان کیا ہے کہ شاعری کے بڑے بڑے موضوع کیوں کر

ایک زمانے سے دوسرے زمانے تک سلسلہ وار جاری رہتے ہیں اور فطرت کیوں کر اس تسلسل کا اہتمام کرتی ہے ۔ وہ اس کی توجیہ یوں کرتا ہے کہ کائنات اور روح انسانی کی بنیادی ساخت ایک ہی صورت پر قائم رہتی ہے ، اگرچہ اجتماعی اور سیاسی ہیئتوں کے سطحی تغیرات اور اختلافات ہمیں اس کی اجازت نہیں دیتے کہ ہم ان کی مستقل اور غیر متغیر حقیقت کا ادراک کریں ۔

کیتھلین رین (Kathline Raine) کا قول ہے کہ ''شاعری کا سروکار علامات اور انسان کے قدیم الاصل ذہنی نقشوں کے اُس باہمی فعل و انفعال سے ہے جو زبان کے صورت پزیر ہونے سے پہلے ظہور میں آیا ''۔ لیکن ، جیسا کہ ہم دسویں باب میں کہہ آئے ہیں ، یہ شاعری کی کارروائی کی ایک یک رخہ تصویر ہے ۔ شاعری کا سروکار جتنا زمانۂ ما قبل تاریخ کی چیزوں سے ہے، اگر اس سے زیادہ نہیں تو اتنا ہی آئے دن کی دنیا کے جیتے جاگتے انسانوں سے ہے جو زمان تاریخی میں اپنی زندگی بسر کرتے ہیں ۔ یہ بجا ہے کہ زمانہ ما قبل تاریخ نوع انسانی کی داستان کا ایک طویل باب ہے لیکن یہ داستان اسی باب پر ختم نہیں ہو جاتی بلکہ یہ باب تو محض ایک تمہید تھا ۔ آئے دن کی دنیا کی آئینہ داری ، ہم عصر انسانوں کے جذبات کی ترجمانی اور ایک تنومند اور چاق و چوبند معقولیت کی مشق اُسی طرح شاعری کے فرائض میں شامل ہیں جس طرح اس دشت کی سیاحی جہاں غالب کے الفاظ میں ''جادہ غیر از نگہ دیدۂ تصویر نہیں'' یعنی وہ دشت پر اسرار جو روح انسانی کی دور و دراز پہنائیوں میں سائیں سائیں کر رہا ہے ۔ رومی کہتا ہے : ع

نہ شبم نہ شب پرستم کہ حدیث خواب گویم
چو غلام آفتابم ہمہ ز آفتاب گویم

رومی کے اس شعر میں ''آفتاب'' ایک ماورائی آفتاب تھا ، لیکن ہم اس سے آئے دن کا آشنا آفتاب بھی مراد لے سکتے ہیں ۔ ضرورت صرف اس بات کی ہے کہ ہم اسے تخیل کی نگاہوں سے دیکھیں ۔

تمثالوں کی طرح علامتوں میں دلچسپی عہد جدید کی خصوصیات میں سے ہے ۔ کسی حد تک اس دلچسپی کا سرچشمہ وہ اجتماعی علوم مثلاً انسانیات ہیں جنھوں نے اوائلی ادوار کے لوگوں کی زندگی میں علامتوں کی اہمیت کو نمایاں کیا ہے ، اور کسی حد تک نفسیات ، جس نے مہذب لوگوں کی زندگی میں علامتوں کے عمل دخل کی توضیح کی ہے ۔ ان علوم کی شاخوں کے طور پر لسانیات اور جمالیات نے متعدد خصوصی تحقیقات بھی کی ہیں ۔ اٹھارھویں صدی کے عقل پرست فلاسفہ اور انیسویں صدی کے تاریخی مادیت کے علم‌بردار فلاسفہ یہ رائے رکھتے تھے کہ نوع انسانی اپنی ذہنی نشو و نما میں علامتوں کے مرحلے سے گزر چکی ہے ۔ لیکن آج کل کے مفکرین نہ صرف علامتی اسالیب فکر کو واجب تسلیم کرتے ہیں بلکہ ان کے احیا اور توسیع کا تقاضا بھی کرتے ہیں ۔ کاسیرے (Cassirer) فن کی تعریف ہی یہ کرتا ہے کہ وہ علامتی زبان ہے ۔ ایک نیا علم جس کا ماخذ قدیم یونانی طب اور فلسفہ ہے ، علامتوں کے مطالعے کے لیے مخصوص ہوگیا ہے اور اس کا نام Semiotics ہے ۔ قدیم رواقیین اس کو علمیات کا ایک بنیادی شعبہ قرار دیتے تھے جو طبیعیات اور اخلاقیات کا متجانس تھا ۔ اسی طرح ایک اور علم جس کا نام Semantics ہے ، علامتوں کے معانی کی تحقیق کے لیے مخصوص ہو گیا ہے ۔ ان دونوں علوم کا ایک مخصوص مجموعۂ مصطلحات ہے اور فلسفۂ حاضرہ کے چند ممتاز ترین نام ان کے ساتھ وابستہ ہیں ، مثلاً چارلز پیئرس (Charles Peirce) ، میڈ (Meade) ڈیوئی (Dewey) ، رسل (Russell) اور کارنپ (Carnap) ۔ علاوہ بریں علامیت انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں ایک بہت اہم دبستان شاعری کا بنیادی عقیدہ اور اصول عمل تھی ۔ اس دبستان کا منبع و مرکز فرانس تھا ، لیکن اس کے اثرات عالمگیر تھے اور دور جدید کی شاعری بڑی حد تک اس کی مرہون منت ہے ۔ semiotics semantics اور علمیات کے علاوہ ''علامت'' منطق ، ریاضی اور دینیات کی اصطلاح بھی ہے ۔ شاعری اور ان مختلف علوم میں

علامت کی اصطلاح جن معنوں میں متداول ہے ، ان میں قدر مشترک یہ ہے کہ وہ ایک ایسی چیز ہے جو کسی اور چیز کی ، جس سے وہ کوئی مرئی مشابہت نہیں رکھتی ، نمائندگی کرتی ہے ۔ یہ خصوصیت اس کو تمثال سے ممتاز کرتی ہے کیوں کہ تمثال میں مشابہت کا ایک عنصر ہوتا ہے لیکن جس طرح تمثال تشبیہ یا استعارہ کی صورت اختیار کر لیتی ہے ، اسی طرح وہ کبھی کبھی علامت بھی بن جاتی ہے ۔ یہ اس صورت میں کہ شاعر اسے عمداً ایک وضعی دلالت بخش کر اسے ایک خود مکتفی لفظ یا ترکیب بنا دے ، مثلاً ہمارے یہاں اقبال کے کلام میں ''لالہ'' اگرچہ تشبیہوں اور استعاروں میں استعمال کیا جاتا ہے ، لیکن بنیادی طور پر وہ اقبال کی ایک خصوصی علامت ہے جس سے اس کی مراد ایک سوز و ساز رکھنے والا دل ہے ، ایک ایسا دل جسے فطرت کی طرف سے ایک مستقل داغ عطا ہوا ہے ۔ بعض شعرا ، بالخصوص اہل بصرت شعرا ، کے کلام میں علامات کی جو اہمیت ہوتی ہے اس کا اندازہ ڈبلیو ۔ بی ۔ ییٹس (W.B. Yeats) کی منقولہ ذیل عبارت سے لگایا جا سکتا ہے :

''تمام ایسا فن جو محض محاکات یا وصف پر مشتمل نہ ہو ، علامتی ہوتا ہے اور اس میں علامتیں ان سیمیائی طلسموں کی طرح استعمال کی جاتی ہیں جو قرون متوسطہ کے جادوگر مرکب رنگوں اور شکلوں سے تیار کیا کرتے تھے اور جن پر غور و تامل کرنے کی اور جن کو مقدس رموز کی طرح حرز جاں بنا کر رکھنے کی وہ اپنے مریضوں کو تلقین کیا کرتے تھے ، کیونکہ وہ مرکب رنگوں اور شکلوں کے ذریعے جوہر قدسی کو جلوہ گر کرتی ہیں ۔''

علامتوں میں معانی کا ایک ایسا وزن اور عمق ہوتا ہے جو منفرد تمثالوں اور استعاروں میں نہیں پایا جاتا ۔ کولرج کہتا ہے :

''صوفیہ کے نزدیک حسن کا ظہور اس وقت ہوتا ہے جب مادہ روح کے تسلط میں آ کر ایک ایسی علامت کی صورت

اختیار کر لیتا ہے جس کے ذریعے روح اپنے آپ کو بے حجاب کرتی ہے۔"

کولرج کی رائے میں تخیل ماورائی بصیرت کا واحد آلہ ہے کیوں کہ وہ اور صرف وہ ان علامتوں کی ترجمانی کر سکتا ہے جو تخیل ربی اپنی ہمہ صورتی کے ظہور کے لیے خلق کرتا ہے۔ شاعر کا فرض یہ ہے کہ "ہمہ ازوست" یعنی کثرت شہود کے پردے میں "ہمہ اوست" یعنی وحدت وجود کی تلاش کرے۔

اشاریہ

مرتبہ : گوہر نوشاہی

شخصیات

آ

آرچی بالڈ میکلیش ۱۳۴ ، ۱۶۳ -
آگسٹن ۱۸۲ -
آندرے برتان ۱۳۵ -
آئی - اے - رچرڈ ۳۶ ، ۸۴ ، ۱۷۱ -

ا

ابلیس ۲۹ -
اپولی نیئر ۱۳۴ -
اربن ۱۷۱ ، ۱۷۲ ، ۱۷۵ -
ارسطو ۵۴ ، ۶۳ ، ۷۵ ، ۱۰۶ ، ۱۰۷ ، ۱۰۸ ، ۱۱۹ -
اصمعی ۵۱ -
افلاطون ۱۰ ، ۱۱ ، ۱۷ ، ۲۰ ، ۲۳ ، ۲۵ ، ۳۸ ، ۵۴ ، ۶۳ ، ۱۰۵ -
اقبال ۲۲ ، ۲۶ ، ۲۷ ، ۲۸ ، ۲۹ ، ۳۰ ، ۱۰۰ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۰۴ ، ۱۰۵ -
اوون بار فیلڈ ۵۶ ، ۱۶۴ -
اے - ای - ٹیلر ۱۲۰ -
اے - ایس - ڈائمنڈ ۱۵۳ -
ای - ای - کمنگز ۱۳۴ -
ایڈگرایلن پو ۲۷ -
ایزرا پاؤنڈ ۲۷ ، ۱۷۹ -
ایستر ۳۲ -
ایف - ایچ - وارڈ ۷۳ -
ایمرسن ۱۵۷ -

ب

براؤننگ ۹۶ -
برٹرنڈرسل ۱۶۱ ، ۱۸۸ -
برگساں ۶۵ -
بلیک ۲۷ ، ۲۸ ، ۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۳ -
بوڈلیئر ۳۴ -
بیٹس ۱۳۳ -
بیدل ۹۷ -
بینڈیتو کروچے ۱۵۰ -

پ

پال والری ۳۶ ، ۱۴۱ ، ۱۶۷ -
پلوٹیس ۶۳ -

ٹ

ٹی - ایس - ایلیٹ ۸۳ ، ۹۹ ، ۱۳۴ ، ۱۳۸ ، ۱۴۳ ، ۱۶۳ ، ۱۷۰ ، ۱۷۹ -

ج

جان مڈلٹن مرے ۸۳ -
جامبا ساویکو ۱۵۰ -
جی - ایم - بیگ ۱۸۶ -
جیرارد نروال ۲۸ -
جی - روسٹر ہملٹن ۱۵۸ -
جیلی ۱۳۰ -
جی - ولسن نائٹ ۷۳ ، ۱۲۸ -

چ

چارلز پیٹرسن ۱۸۸ -
چارلز مورس ۱۵۴ -

ح

حافظ ۲۲ ، ۱۰۳ ، ۱۲۷ -
حالی ۴۵ ، ۴۹ ، ۵۱ -

د

دانتے ۹۶ ، ۹۷ ، ۱۲۲ ، ۱۲۷ ، ۱۸۰ -
دیکارٹ ۶۳ -

ڈ

ڈبلیو - بی - ییٹس ۱۸۵ ، ۱۸۹ -
ڈلن ٹامس ۱۳۴ -
ڈی - ایچ - لارنس ۱۲۷ -
ڈی - جی - جیمز ۱۱۸ ، ۱۱۹ -
ڈیوڈ ڈیچز ۱۶۸ -
ڈیوئی ۱۸۸ -

ر

رابرٹ پین وارن ۱۴۴ -
رچرڈز ۳۷ -
رلکے ۱۳۰ -
رومی ۹۷ ، ۱۰۳ ، ۱۸۷
ریمبو ۲۸ ، ۲۹ ، ۱۳۴ -

س

سپینوزا ۶۴ -
سٹیفن ۱۱۴ -
سارٹ ۲۷ -
سنجان پرس ۱۳۴ -
سوزن لینگر ۸۸ ، ۱۶۹ ، ۱۸۳ ، ۱۸۴ -

سولن ۱۵۲ -
سی - ایم - بورا ۱۳۹ -
سی - ڈی - لوئیس ۳۴ ، ۷۲ ، ۸۹ ، ۱۴۳ ، ۱۷۸ ، ۱۸۱ -

ش

شبلی ۴۵ -
شلیگل ۵۴ -
شیلنگ ۳۹ ، ۶۵ -
شیکسپئر ۳۸ ، ۵۷ ، ۷۷ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ، ۱۸۰ -
شیلے ۲۲ ، ۳۱ ، ۴۰ ، ۴۳ ، ۴۹ ، ۱۰۹ ، ۱۱۴ ، ۱۱۵ ، ۱۳۰ ، ۱۵۶ -

ص

صاحب ۹۷ -

ط

طامس ایلوئیناس ، سینٹ ۶۳ -

ظ

ظہوری ۹۷ -

ع

عابد علی عابد ۱۷۴ ، ۱۷۵ -
عبدالرحمان بجنوری (ڈاکٹر) ۲۴ -
عبدالرحمان (مولانا) ۴۵، ۴۶ ، ۴۹ ، ۵۱ ، ۵۵ ، ۶۰ ، ۹۱ ، ۹۳ ، ۹۵ -
عبدالکریم ۶۲ -
عطار (شیخ فریدالدین) ۲۴ ، ۳۰ -

غ

غالب ۲۴ ، ۲۶ ، ۲۷ ، ۳۵ ، ۳۹ ، ۹۷ ، ۱۰۰ -

ف

فرائڈ ۳۳ ، ۳۷ ، ۵۷ ، ۱۸۶ -
فطشے ۶۵ -
فیضی ۹۷ -

ک

کارنپ ۱۸۸ -
کاسیرئے ۱۸۸ -
کانٹ ۵۲ ، ۵۳ ، ۵۴ ، ۶۵ ، ۱۳۱ -
کلینتھ بروکس ۱۷۰ -
کوپر ۲۷ -
کولرج ۳۲ ، ۴۰ ، ۴۱ ، ۴۳ ، ۴۹ ، ۵۴ ، ۸۳ ، ۸۸ ، ۶۹ ، ۱۰۸ -
کولنز ۲۷ -
کیتھلن رین ۱۸۷ -
کیٹس ۸۶ ، ۱۱۴ ، ۱۱۵ ، ۱۱۶ ، ۱۲۷ ، ۱۸۱ -

گ

گوئٹے ۲۹ ، ۵۷ ، ۹۶ ، ۱۳۱ ، ۱۳۵ -
گوئر وڈ بیل ۱۲۷ -

ل

لارنس ڈرل ۹۸ -
لاک ۶۴ -
لونگسٹن لوز ۱۳۱ -
لیلز ایبر کرچی ۱۳۶ -
لینبر ج ۶۴ -

م

مارسل پروسٹ ۳۲ -
مال براش ۱۳۳ -
محی الدین ۶۲ -
ملٹن ۲۹ ، ۹۶ -
موسیو بریمان ۱۱۹ -
میڈ ۱۸۸ -
میکبتھ ۵۷ -
میکس پلینک ۷۱ -
میکس ملر ۱۵۲ ، ۱۵۳ -
میلاریے ۱۳۳ -

ن

نظیری ۹۷ -
نووالس ۲۷ ، ۲۸ -
نیششا ۱۲۲ -

و

ورڈز ورتھ ۳۷ ، ۳۳ ، ۳۹ ، ۷۵ ، ۷۹ ، ۸۳ ، ۸۷ ، ۱۰۸ -
ولف گونگ کوہلر ۱۸۲
ولیم بلیک ۲۲ ، ۷۳ ، ۱۶۵ -
ولیم ٹیلر بیٹن ۲۲ -
ولیم جیمز ۱۸۳ -
ولیم مورس ۳۳ -

ہ

ہابز ۵۱ ، ۶۳ ، ۱۱۵ -
ہاپکنز ۱۳۳ -
ہارٹ کرین ۱۳۳ -
ہربرٹ ریڈ ۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۶۵ -
ہولڈلن ۱۵۱ -
ہومر ۲۰ ، ۹۶ ، ۱۳۲ -
ہیڈیگر ۱۵۲ -
ہیزیڈ ۲۰ ، ۱۵۲ -
ہیگل ۶۵ -
ہیوم ۶۳ -

ے

یاکوب بوصہ ۳۹ ، ۱۳۰ -
یونگ ۳۳ ، ۱۸۵ ، ۱۸۶ -

مقامات

برازیل ۱۶۰ ،
جرمنی ۱۲۷ -
فرانس ۲ ، ۱۸۸

کوہ ہلیکون ۲۰ -
ہندوستان ۲۴ -

اصطلاحات

آ

آتش بجان ۳۰
آگاهی ۱۶۵ -
آلات تکلم ۱۵۴ ، ۱۶۲ -
آلات کار ۶۷ ، ۱۱۰ ، ۱۴۲ -
آله ۶۵ ، ۱۲۴ ، ۱۳۲ ، ۱۳۱
۱۵۱ ، ۱۵۹ ، ۱۶۱ -
آمرانه کلیے ۱۲۱ -

ا

ابداع و اختراع ۳۰ ، ۳۸ ، ۹۳
۱۰۰ -
ابدی صدائیں ۶۳ -
ابلاغ ۳۹ -
اجتہاد ذاتی ۱۸ -
اجتماع ضدین ۱۲۰ -
اجمالی ۴۴ -
اختلاف افکار ۹ -
اخلاق اجتہاد ۱۲۰ -
ادراک ۳۰، ۳۱ ، ۳۶، ۳۹ ، ۵۷
۶۱ ، ۶۴ ، ۷۱ ، ۸۵ ، ۸۶
۱۰۷ ، ۱۳۰ -
ادراک نفس ۱۱۸ -
ازمنۂ قدیم ۲۴ -
اسلوب فکر ۶۶ -
اشاریت ۱۲۸ -
اشیاے مادی ۱۲۹ -
اشیاے مرئی ۱۵۸ -
اضطراری ۱۴۲ -
اضطراری سیلان ۳۷ ، ۸۱ ، ۸۷ -
اقدار ۱۰۵ -
اکتسابی علم ۱۲۵ -
القاے غیب ۲۱ -
الہامی کشف ۱۳۶ -
امثال ۱۰۷ -
امہات النقوش ۳۳ -
انسان کامل ۱۲۲ -
انفرادی اکتساب ۷۷ -
ائتلاف ۸۲ ، ۱۴۴ -
ائتلافی نفسیات ۶۴ -

ب

بحر ۲ -
بربناے مفروضہ ۲۲ -
بصری ذکاوت ۱۸ -
بہشتی ثمر ۱۱۴ -

پ

پراسرار قوت ۱۶۰ -
پردۂ شہود ۲۵ -

ت

تاثر پزیری ۹ ، ۶۱ -
تار عنکبوت ۱۹ -
تجربہ ۶۱ -
تجربی مظہر ۴۲ -
تجریدی عمل ۵ ، ۶۸ -
تحیر ۶۹ -
تحیر استغراق ۳۷ -
تخیل آفاقی ۴۰ -
تخیل خلاق ۲۶ -
تخیل ربی ۳۸ -
تخیل ماورائی ۱۹۰ -
تخیلی تجربہ ۶۸ ، ۱۱۲ ، ۱۳۶
۱۴۵ ، ۱۷۱ -
تخیلی رابطہ ۱۱۰ -
تخیلی سالمیت ۴۴-
تخیلی شاعری ۵۷ -
تخیلی قوت ۲۳، ۶۳، ۱۰۵، ۱۲۲،
۱۲۶ -
تخیلی کائنات ۸۶ -
تخیلی ماورائیت ۱۸۲ -
تخیلی مخلوقات ۵۶ -
تخیلی نظام ۸۵ -
تخیلی وجدان ۱۲۵ ، ۱۶۴ -
تخلیقی ارتقا ۶۵ -
تخلیقی عمل ۳۳ -
تخلیقی کارنامہ ۳۹ -
تشکیلی قوت ۱۵۹ -
تلامیذ الرحمان ۲۱ -
تعبیری امکانات ۱۶۸ -
تکوینی طاقت ۶۳ -
تمثالی پیکر ۳۳ ، ۱۶۴ -

ج

جادۂ مستقیم ۱۲۲ -
جامعیت ۱۵۵ -
جبلت ۸۲ ، ۱۱۸ ، ۱۲۶ ، ۱۳۰
جبلی ۷۴ ، ۱۶۰ -
جبلی مقتضیات ۸۵ -
جذبات و امیال ۳۶ -
جذباتی احکامات ۱۶۸ -
جذباتی تجربہ ۵۹ ، ۸۸ ، ۱۰۰ -
جذباتی عناصر ۱۳۷ -
جزئی اختراعات ۴۹ -
جمال بشری ۱۰۲ -
جمالیات ۱۱۶ -
جمالیاتی ادراک ۳۹ ، ۶۵ -

جالیاتی لذت ۱۰۷ -
جالیاتی وجدان ۱۴۷ -
جالی صفت ۱۲۱ -
جنت گم‌گشته ۱۵ ، ۱۲۹ -
جنون الٰهی ۲۸ ، ۵۵ ، ۱۰۵ -
جولاں گه ۱۷۷ -
جوهر ۲ ، ۳۳ ، ۵۹ ، ۶۴ ، ۱۳۲ ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ -
جوهری وصف ۱۱۸ -

چ

چشم باطن ۵۲ -

ح

حافظهٔ قدیمه ۱۳۳ -
حس مشترک ۳۶ -
حسی ادراک ۳ ، ۵ ، ۶ ، ۷ ، ۶۰ ، ۷۰ ، ۱۰۹ ، ۱۸۴ -
حسی امکانات ۱۶۸ -
حسی تاثرات ۱۴ ، ۵۲ ، ۵۴ ، ۶۴ ، ۷۰ ، ۱۳۶ ، ۱۵۵ ، ۱۸۳ -
حسی تمثال ۱۷۹ -
حسی تجربه ۵ ، ۶ ، ۷ ، ۵۱ ، ۱۸۳ ،
حسی لطافت ۳ -
حسی معطیات ۵۳ -
حسی واقعیت ۱۸۲ -
حسیت ۸۱ ، ۱۱۶ ، ۱۳۰ ، ۱۴۲ ، ۱۶۶ ، ۱۸۱ -
حقائق غائی ۶۴ -
حقائق و معارف ۹۶ -
حوادث فطرت ۱۹ -
حواس باطنی ۲۶ -
حیث الاشیا ۵۲ -
حیوانی جبلت ۳۶ ، ۷۰ -

خ

خارق عادت ۶۰ ، ۶۱ ، ۷۰ ، ۱۳۱ -
خاص ادراک ۳۵ -
خالق ازل ۲ -
خضر راه ۱۵ ، ۱۶ -

د

دبستان حکمت ۱۴ -

ذ

ذاتی انفعالیت ۹ -

ر

رابطهٔ افکار ۳۲ -
رابطهٔ معانی ۶۸ -
راندهٔ بارگاه ۱۰ -
رومانیت ۱۱۵ -

رومانی حسیات ۷۳ -
رومانی واردات ۲۲ -
ریاضیاتی پابندیاں ۲ -
ریاضیاتی کلیے ۶۶ -

س

سدرۃ المنتہیٰ ۱۶ -
سررشتۂ اتحاد ۷۸ -
سروش غیبی ۲۳ -
سریع الفہم ۵۱ -
سطحی وصف ۱ -
سلبی حسیت ۸۶ -
سلسلۂ ائتلافات ۱۶۹ -
ساعی لذت ۵ -

ش

شاعرانہ تخلیق ۱۳۱ -
شاعرانہ تخیل ۸۲ ، ۱۲۳ -
شاعرانہ تعلی ۳۹ -
شاعرانہ تمثال ۱۷۸ -
شاعرانہ ہیئت ۳۷ -
شجر ممنوعہ ۶۵ -
شعریت ۱ ، ۱ ، ۸۳ ، ۱۶۹ -

ص

صریر خامہ ۳۹ -
صوتی تجسیم ۲ -
صوفیانہ مجذوبیت ۲۷ -

ط

طاغوتی روح ۲۹ -
طاغوتی ہستی ۲۹ -
طبیعیاتی اوصاف ۳۰ -
طغیانی تجربہ ۱۲۶ -

ع

عالم اشباح ۶۳ -
عالم امثال ۱۰۵ -
عالم شہود ۶۱ -
عالم موجودات ۶۱ -
عددی تناسب ۴ -
عطیۂ وہبی ۱۲۶ -
عقلی قوت ۳۳ -
علامتی تحریک ۲۹ -
علامتی رمزیت ۳۵ -
علائق ۸۱ -
علت و معلول ۳۵ ، ۵۷ ، ۶۷ -
علم الاصنام ۵۶ -
عمل تفکر ۴ ، ۸ -
عمل شعرگوئی ۱ -
عمومی صداقتیں ۱۶۱ -
عواطف و امیال ۷۷ -

غ

غنائیہ کلام ۲۵ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۹۵
غیبی قوت ۳۴ -

ف

فرهنگ دانش ۱۴ -
فطرت نامیاتی ۲ -
فعل و انفعال ۷۶ -
فعلیت ۱۳ -
فلاح دارین ۲۳ -
فلسفهٔ عالیه ۶۶ -
فن شاعری ۱۰ -
فنون عالیه ۱۲ -
فنی صداقت ۸۸ -
فنی هیئتین ۸۷ ، ۹۵ -

ق

قانون ائتلاف ۴۲ -
قدسی الاصل ۴ -
قدوسی طاقتین ۲۵ -
قلب ماهیت ۳۶ ، ۶۹ -
قوت ادراک ۱۸۴ -
قوت تخیل ۴۵ ، ۱۷۳ -
قوت عامله ۴۹ -
قوت متفرقه ۴۷ -

ک

کتابی تخیل ۹۱ -
کثیر الانواع ۵۲ -
کشف و تجلی ۲۱ -
کشفی ادراک ۲۲ ، ۱۱۰ -
کشفی قوت ۷۱ ، ۱۰۶ -
کشفی وجدان ۶۲ -
کل ۲ -
کلیت ۱۰۷ -

گ

گنجینهٔ معنی ۳۶ -

ل

لاعددیت ۷۲ -
لسانی اظهار ۸۲ -
لطیفهٔ غیبی ۱۷ ، ۱۴۱ -
لو یحذف المشخصات ۴۷ -
لوح دماغی ۴۶ -

م

مابه الاشتراک ۳۸ -
مابعد الطبیعیاتی ۳۲ ، ۵۷ ، ۱۰۸ ، ۱۷۲ ، ۱۸۱ -
ماده ۱ ، ۴۸ ، ۶۳ ، ۶۴ ، ۶۵ ، ۷۷ ، ۱۰۶ ، ۱۲۱ ، ۱۲۸ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ -
مافوق الفطرت ۱۸ ، ۲۰ ، ۲۲ ، ۲۳ ، ۵۶ ، ۵۷ ، ۶۷ -
ماورا ۱۲۸ -
ماورائی آفتاب ۱۸۷ -

ماورائے اخلاق ۱۲۲ -
ماورایت ۶۰ ، ۶۶ ، ۷۲ ، ۱۰۳
۱۰۶ ، ۱۱۳ ، ۱۳۹ ، ۱۴۷ -
ماورائے تخیل ۲۱ ، ۷۳ ، ۱۸۰ -
ماورائے حواس ۱۲۹ -
ماهیت ۲ ، ۴ ، ۱۷ ، ۶۵ ، ۱۳۱
۱۸۱ -
متاثر پزیری ۹ -
مثالی هیئتیں ۵۴ -
مجرد ۱۳۷ ، ۱۵۶ ، ۱۶۱ -
مجسم ۲۴ ، ۳۱ ، ۳۸ ، ۹۸ ، ۱۴۶
۱۶۵ ، ۱۸۰ -
مجسم تمثالیں ۱۶۱ -
مختلف هیئتی ۱ -
مسئلۂ ارتقا ۶۶ -
مصدر و منبع ۴۹ -
معبود ۲ -
معنویت ۸۲ -
مکاشفے ۱۱۳ -
مکتفی وحدتیں ۴۹ -
منبع و مستخرج ۴۴ -
منصۂ شهود ۵۷ ، ۱۲۸ -
منظم صورت ۲ -
مواد ۱۰۵ -
موج هاے احساس ۷ -
موسیقی ۱۳۲ ، ۱۳۴ ، ۱۴۵ -
موضوعی اصناف ۱ -
مهتم بالشان ۴۴ -
میکانیکی قوت ۶۶ -

ن

نامیاتی وحدتیں ۷۲ -
نامیاتی هیئت ۵۶ ، ۷۰ -
نطق انسانی ۱۷ -
نفس اماره ۱۰۶ -
نفس الامری ۶۵ ، ۷۰ -
نفس غیرشعوری ۳۳ -
نفسیاتی اضطراریت ۱۳۵ -
نقش برآب ۴۷ -
نقیض ۱۲۴ -

و

واقعیت ۲ ، ۵۴ ، ۷۳ -
واهمه ۵۲ -
وجدان ۲۵ ، ۱۱۵ ، ۱۳۱ ، ۱۳۳
۱۳۹ ، ۱۴۲ ، ۱۴۵ ، ۱۴۶
۱۸۰ -
وجدانی تخیل ۷۲ ، ۱۲۸ ، ۲۳۵ -
وحدت ۶۸ -
وحدت عظمیه ۲۶ -
وسیلۂ افهام و تفهیم ۱۶۲ -
وسیلۂ قال ۲۳ -

ہ

ہیئت ۵۵ ، ۵۹ ، ۸۷ ، ۸۹ ، ۱۴۷ ، ۱۵۰ ، ۱۶۷ ، ۱۸۴ -
ہیئتیں ۳۳ ، ۴۴ ، ۵۳ ، ۵۷ ، ۶۰ ، ۶۷ ، ۱۰۷ ، ۱۴۴ ، ۱۸۵ -
ہیئتی تجربے ۱۳۸ -
ہیئ روایات ۴۹ -
ہیئتی قالب ۱۰ -
ہیئتی لباس ۸۸ -
ہیئتی نفسیات ۶۶ ، ۱۸۲ -
ہیولیٰ ۱۴۹ -
ہیولائی ۱۳۷ -

ے

یاکوب بومہ ۳۹ ، ۱۳۰ -
یونگ ۳۳ ، ۸۵ ، ۱۸۶ -

کتب

الہام و شاعری ۱۳۹ -

الیڈ ۹۶ -

انتقادی محاکمۂ جمالیاتی ۵۳ -

انجانی چیزوں کی ہیئت ۱۵۰ -

انجیل ۲ ، ۲۱ -

اوڈیسی ۹۶ -

بوطیقا ۱۳۲ -

تشکیک اور شاعری ۱۱۸ -

تورات ۲۱ -

جنت گم گشتہ ۹۶ -

دیوان غالب ۴۲ -

زبان اور حقیقت ۱۴۷ ، ۱۷۱ -

زبان کی تاریخ اور ابتدا ۱۵۳ -

زبور ۲۱ -

زند اوستا ۲۱ -

شاعرانہ تمثال ۱۷۸ -

شاعرانہ زبان ۱۵۶ -

شعرالعجم ۴۵ ، ۴۶ -

عبادت اور شاعری ۱۱۹ -

فاؤسٹ ۵۷ ، ۹۶ -

قرآن ۲۱ -

کنفوش ۴۸ -

مراۃ الشعر ۴۶ ، ۵۵ -

میکبتھ ۵۷ -

ہیئتی نفسیات ۱۸۲ -

صحت نامۂ اغلاط

صفحہ	سطر	غلط	صحیح
۱۷	۱۴	سلجھنے	سمجھنے
۴۳	۳	شعور ارتقا	شعور کے ارتقا
۵۱	۵	Imagination	Imaginatio
۶۳	۲۵	موجود ھو"	موجود ھوں"
۷۲	۲۴	عالم تجربے	عالم تجربہ
۸۸	۱۶	Sursanne	Suzanne
۸۹	۱۹	شخصی	غیر شخصی
۱۲۲	۱۶	Nietche	Nietzche
۱۲۸	۱۵	مرکب سے	مرکب کے
۱۶۳	۶	شعبۂ انسانیت	شعبۂ انسانیات
۱۶۳	۲۱	E iot	Eliot
۱۷۱	۲۱	یہ عمل استعاروں کی مدد سے پیدا ھوتا ھے	یہ عمل استعاروں کی مدد سے ھوتا ھے
۱۷۶	۲۳	مفید	مقید
۱۸۲	۲۳	Wolfgong	Wolfgang
۱۸۷	۷	Kathline	Kathleen